

圖16 清人，《嘉慶帝朝服像》，約1796，絹本設色，軸，271 x 141公分，北京，故宮博物院；自朱誠如主編，《清史圖典》（北京：紫禁城出版社，2002），第八冊，頁5。

陳師曾《北京風俗圖》中的日本啟示

盧宣妃*

【摘要】關於民初畫家陳師曾（1876－1923）《北京風俗圖》的研究甚多，但截至目前一般論者雖常指出此套畫冊具有「中西融合」的繪畫因素，卻未仔細釐清所謂「中西融合」的畫風究竟為何？畫家是如何學習而來？至於對作為新式知識分子/上層文人的陳師曾，其選擇過去非屬文人畫領域之「風俗圖」為表現的作法，亦未見深入討論。筆者認為，透過陳師曾《北京風俗圖》的製作、完成至流傳，實傳遞了多層概念與近代中日藝術交流的複雜過程。尤其若考慮二十世紀初留日的新式知識分子急於透過日本，學習西方新知的風潮與集體意識，那麼陳師曾《北京風俗圖》上所見之新畫法與新觀念，正是藉由日本本身既有的傳統及經其轉化過之新知識（如風俗學、西方技法等）的使用，來為中國傳統尋找重新定位、詮釋的可能。故本文研究，試圖從《北京風俗圖》的製作動機、陳師曾受日本啟發的新畫法與新觀念的使用，釐清陳師曾在創作上受日本啟示的部分。此外，並將討論不同時代觀者在《北京風俗圖》的感染之下，基於這套作品所傳達出之不同感受與期許。筆者認為，唯有在此脈絡下，方能準確掌握《北京風俗圖》在繪畫史上的關鍵意義，並重新定位陳師曾在民初畫壇的努力與貢獻。

關鍵詞：陳師曾/陳衡恪、北京風俗圖、中日交流、中西融合、新式知識分子、風俗圖

二十世紀初的中國知識分子，延續著晚清（1840－1911）以來對西方新知及「中學為體，西學為用」的重視，可說到處充滿著急速吸收各種新知的熱情，而日本，正是他們獲取新知的主要管道之一。① 民初畫家陳師曾（名衡恪，1876－1923）出身江西詩書世家，1902至1909年留學日本攻讀科學領域的「博物學」，1913年受北洋政府之聘，赴北京教育部擔任編審，同時任

* 國立臺灣大學藝術史研究所　博士生
拙稿由作者碩士論文〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，（臺北，國立臺灣師範大學美術研究所，2003）。之部份增益改寫而成。

① 關於中國學生留日現象討論，參閱Marius Jansen著，安嘉芬譯，林明德校閱，〈日本與辛亥革命〉，《劍橋中國史・晚清篇1800－1911（下）》（臺北：南天書局有限公司，1987），第11冊，頁382-406；實藤惠秀著，譚汝謙、林啟彥譯，《中國人留學日本史》（香港：香港中文大學出版社，1982）。

教於國立北京美術學校、北京大學畫法研究會等機構。作為新式知識分子的陳師曾，其繪畫作品中最受友人及畫史關注的，就是一般認為他在傳統之外、兼採外來畫法所描繪的《北京風俗圖》。② 這套冊頁共三十四幅，約完成於陳師曾初至北京的1913年底至1916年初之間。其中陳師曾僅在〈牆有耳〉及封面留下「北京風俗」四字，冊頁中的其他題跋另出自葉恭綽（1881－1968）、金城（1878－1926）等十二位北京、上海畫家之手。③

關於《北京風俗圖》的研究頗眾，但及至目前學者對陳師曾與這套冊頁的看法，大致停留在其風格異於傳統表現的初步討論上。④ 除了以《北京風俗圖》作為二十世紀初期傳統繪畫融合中西畫風的代表外，陳師曾對北京的特殊描寫，也往往被侷限於「北京風情」及對「下層人民命運的真實描寫」等評價上。⑤

《北京風俗圖》的內容即如題名所指，描繪的是北京街頭的日常所見，這類風俗題材在中國畫史其實頗為尋常，故就題材而言乍看是傳統的延續。⑥ 但陳師曾的選擇卻有其特殊之處，所描繪者如喇嘛、旗人、小販等，皆為北京獨特的地域景觀，這些人的身份若非失勢的滿蒙族人就是下層的販夫走卒，此與傳統風俗作品如清院本《清明上河圖》等，藉由整齊、清潔的下層

② 如陳振濂以「存在著濃郁的日本影響」來形容這套作品，劉曦林則說「是對西法的參用」。見陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》（合肥：安徽美術出版社，2000），頁229；劉曦林，〈附錄：陳師曾的《北京風俗》〉，收入陳師曾畫，《北京風俗圖》（北京：北京古籍出版社，1986），無頁碼。

③ 盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，頁13-32。

④ 如王伯敏，《中國美術通史》（濟南：山通教育出版社，1996。原出版於1988年），第7卷，頁117-118；Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 8; Kuiyi Shen, "Traditional Painting in a Transitional Era, 1900-1950," *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China* (New York: Guggenheim Museum, 1988), pp. 80-95.

⑤ 如劉曦林，〈附錄：陳師曾的《北京風俗》〉，無頁碼；陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，頁229。

⑥ 畫冊圖版，見谷溪編，《陳師曾書畫精品集》（北京：人民美術出版社，2004），上冊，圖30。

民眾來傳達太平盛世的概念十分不同。⑦ 作為新式知識分子的陳師曾，他的選擇實深寓對首都北京的特殊關懷，他筆下的北京，並未呈現出一個國都本應具有的繁榮與富貴，而是一個頹圮而貧窮的首都。

雖然在情感上陳師曾表達了他作為新式知識份子對首都的負面感想，但就《北京風俗圖》的畫風而言，陳師曾卻展現出他作為畫家的創作熱忱。過去雖有不少論者注意到陳師曾與日本的關係，但關於《北京風俗圖》的風格卻多以中西融合簡單論斷，未能晰清陳師曾畫法與西方或日本的真正異同。相關研究中值得注意的是Aida Yuen Wong（阮圓）與Kuo-sheng Lai（賴國生）的著作。Aida Yuen Wong在*Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*書中，關懷的是「國畫」在二十世紀現代中國的出現、日本在此過程中所扮演的積極角色，以及這些發展顯示出與現代性（modernity）、國家主義（nationalism）之間的種種關連等問題。其中關於文人畫如何作為「Oriental modern」的討論是該書的重點之一，書中對陳師曾的討論也因此側重在他的文人畫理論（尤其是《中國文人畫之研究》一書的出現）是如何受到日本啟發，及中日在此脈絡中的交流與對話。透過Aida Yuen Wong的研究，陳師曾文人畫理論中所見到的日本啟示確實十分關鍵，但作者的重點並非針對陳師曾在創作上所使用的新畫法與新觀念。⑧

關於陳師曾的文人畫理論在Kuo-sheng Lai的碩士論文中也有處理，但其博士論文除對於陳師曾文人畫理論之外的其他著作稍作討論外，也將焦點擴及陳師曾在創作上與日本的關係。對Kuo-sheng Lai而言，《北京風俗圖》可被歸入漫畫的範疇，他的這類作品及為《太平洋報》所作的插圖，可能曾受

⑦ 清院本《清明上河圖》收藏於臺北國立故宮博物院。相關討論見盧宣妃，〈統理人倫 以成王教——清宮風俗圖與中國風俗觀〉，《故宮文物月刊》，270期（2005.9），頁54-63。另見王正華，〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》（臺北：聯經出版事業股份公司，2005），頁32對《康熙南巡圖卷》的討論。

⑧ Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* (Honolulu: Association for Asian Studies and University of Hawai'i Press, 2006), pp. 44-48, 54-76. Aida Yuen Wong稍早的論文"A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, A Transcultural Narrative," *Artibus Asiae*, vol. 160, no. 2 (2000), pp. 305-311已做過相關討論。

葛飾北齋（1760－1849）、浮世繪畫家、與日本雜誌書報所見如竹久夢二（1884－1934）之類的插圖作品影響，不過全文對陳師曾之「漫畫」題材與日本關係的討論仍屬初步，對於畫面中所看到的西方技法也未進一步討論。⑨

魯迅（1881－1936）曾說：「凡留學生一到日本，急於尋求的大抵是新知識」。⑩ 筆者認為，細究陳師曾《北京風俗圖》的特殊表現，也可確認畫家是受到日本學習來之新知識啟發的結果。亦即《北京風俗圖》的製作脈絡極其複雜，要理解陳師曾如何將外來資源引進傳統繪畫，如何受新知識啟發，又如何透過新手法來描繪北京，就必須直接面對日本尋求解決。

陳師曾製作《北京風俗圖》是來自日本的啟示，其觀者也在《北京風俗圖》的成功感染下，依據各自的時代背景而有所發揮。陳師曾過世之後，友人姚華（1876－1930）、張志魚（1891－約1963）等為這套冊頁題寫詩詞文句，以表達他們對陳師曾的懷念及身居北京深解陳師曾畫意所附和的吟詠。1937年平津地區淪入日人手中之後，《北京風俗圖》也儼然成為上海藝文圈追憶北京的憑藉。一個被陳師曾描畫成頹圮的北京圖像，在北京陷於兵災之時，竟被視如記錄北宋（960－1127）都城盛貌的《東京夢華錄》般，成為知識分子懷念北京的憑藉。此外《北京風俗圖》也曾被連載於娛樂性十足的《北洋畫報》上，藉由其對風俗的描繪，滿足一般讀者的好奇心。

綜上所述，陳師曾《北京風俗圖》之製作、完成至流傳，傳遞了多層的概念與近代中日藝術交流的複雜過程。陳師曾與《北京風俗圖》在歷史中所以具有重要意義，正在此脈絡下方能展現。以下筆者將以陳師曾製作《北京風俗圖》的動機為起點，來討論日本對陳師曾藝術表現的啟示，試圖為這套作品提供一個更細緻的理解脈絡。

⑨ Kuo-sheng Lai, "Rescuing Literati Aesthetics: Chen Hengke (1876-1923) and the Debate on the Westernization of Chinese Art," (M.A. thesis, University of Maryland, College Park, 1999), pp. 51-67; Kuo-sheng Lai, "Learning New Painting from Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, with Focus on Chen Shizeng (1876-1923)," (Ph.D. dissertation, University of Maryland, College Park, 2006), pp. 87-124, 144-155.

⑩ 轉引自馬力，〈魯迅在弘文學院〉，《魯迅生平史料匯編》（天津：天津人民出版社，1982），第2輯，頁14。

一、民初知識分子的情感投射：《北京風俗圖》中的下層群像

作為元（1271－1368）、明（1368－1644）、清（1644－1911）三代帝都的北京，可說是近七百五十年來所有知識分子心中最大的想望，因為北京作為京城象徵了權力、財富與地位。其不僅在經濟上繁華富庶，以蒙、滿、漢等多民族文化交融於此的特色更大異於江南。對元、明、清三代的知識分子而言，北京作為首都的重要性，最重要的就是作為「天子腳下」的地位。對這些知識分子來說，能夠親身走近天子腳下，正代表著一生努力的回饋與榮華富貴的到來；對於以國家興亡為己任的人來說，能夠走入京城更代表著一展抱負的機會。當時知識分子對北京的記憶大抵存在於他們的文字之中，如明代張瀚（1510－1593）的《松窗夢語》寫下了北京市井的街頭繁華，清初查慎行（1650－1727）的《人海記》，記錄了查氏流寓北京三十年的「耳目見聞」。⑪ 綜觀這些內容，北京大抵以其繁榮的街市景象、熱鬧的年節氣氛，存在於客居、長住北京人們的印象之中，北京的形象亦藉此被突顯為中國的首善之區，透過知識分子的文字流傳於歷史。

進入民國，政府最初奠都南京，但三個月後由於袁世凱（1859－1916）在北京宣誓就任總統，開始了北京的北洋政府時期。許多1912年建置在南京的政府組織皆在同一年北遷，京師大學堂也在同年五月改名為「北京大學」，成為中國第一所國立大學。⑫ 此時剛經過晚清戰亂與辛亥革命的北京作為一國之都，因政府機關、新式學校多設於此，許多留學歸國的知識分子或年輕學子紛紛到北京貢獻所長、學習新知，還有更多的人希望趁著政治混亂的局面在此求得一官半職。如陳師曾所居住的「宣南」，向來是過去前往北京之知識分子的居住地，據統計此時湧入等待職缺的人至少有十一萬之多。

⑪ 張瀚撰，蕭國亮點校，〈北遊紀〉，《松窗夢語》（上海：上海古籍出版社，1986），頁23；查慎行，《人海記》，收入《帝京歲時紀勝・燕京歲時記・人海記・京都風俗誌》（北京：北京古籍出版社，1981第1版，2001第2次印刷），頁1-140。

⑫ 北京大學歷史《北京史》編寫組，《北京史》（北京：北京出版社，1985），頁335-336；果鴻孝，《北京史話》（北京：社會科學文獻出版社，2000），頁42。

⑬ 除了知識分子之外，還有大量貧困的旗人與各地湧入的下層民眾也在北京討生活，他們的生計大抵不脫拉車、收破爛，或做點小生意賺取微薄的生活費，但更貧困的就是行乞。⑭ 當時北京乞丐之多、市井街道到處是便溺，十分髒亂的景象，在清末民初的文獻中曾有提到。⑮ 加上北洋政府的無能與混亂，使得北京雖貴為首都卻無法展現過往富庶與驕傲。⑯

國外留學歸國的新式知識分子們充滿抱負回到中國，來到首都，卻在這裡看到滿街的乞丐、貧民及北洋政府的混亂，他們心中的沮喪不難想像。而這樣的社會面貌正是陳師曾畫《北京風俗圖》的具體背景。

《北京風俗圖》三十四頁畫作的內容，大抵針對「首都北京的城市貧民」、「沒落的王孫——旗人生活」、「階層的隔閡」與「不安的時局」等四種社會類型加以描寫，整套作品宛若民初北京下層人物的生活縮影。陳師曾緊扣「貧窮」的印象與時人所記錄的北京實況也十分相應。

首先，《北京風俗圖》中所見的「首都北京的城市貧民」，可說是陳師曾創作這套冊頁時主要關注的對象。不論畫冊中的〈烤蕃薯〉、〈頂力〉、〈窮拾人〉、〈跑旱船〉、〈針線箱〉、〈大茶壺〉、〈駱駝〉、〈人力車〉，或〈賫篥手〉、〈執事夫〉、〈喪門鼓〉等，所畫的都是北京下層人物的謀生工作，他們多半沒有固定店鋪，必須遊走於街市，憑著唱叫的貨聲招攬客

⑬ 萬青力，〈南風北漸：民國初年南方畫家主導的北京畫壇（上）〉，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁608。

⑭ 可參閱袁熹，〈清末民初北京的貧困人口研究〉，《北京檔案史料》，3期（2000），頁217-232。

⑮ 關於北京因便溺所造成的惡臭，見邱仲麟，〈風塵、街壤與氣味：明清北京的生活環境與士人的帝都印象〉，《清華學報》，34卷1期（2004.6），頁202-208；鄧雲鄉，《北京四合院》（北京：人民日報出版社，1990），頁65-66。

⑯ 北洋政府爭權與混亂的狀況，由1912到1928年共換了七個元首、三十多位總理的情況可大略窺知。見楊大辛主編，《北洋政府總統與總理》（天津：南開大學出版社，1989），頁1、467-471。

人。⑰ 雖然許多居住過北京的人對北京的貨聲極為懷念，但不可否認，這些令人懷念的貨聲皆出自辛苦工作的下層百姓。

以陳師曾所描繪的吹鼓手和執事夫為例，作為婚喪喜慶行伍之一的他們，身穿槓房所提供的綠駕衣與帽子，鬆垮的衣服下卻顯得十分疲憊（圖1-1、1-2）。吹鼓手臉上有數條橫劃的鉛筆線，在暗示五官之外也使整張臉看來十分模糊。下垮的肩頭所背著的「拉號」有半個人高，合著筆墨草草的雙腳，如緩緩邁步，毫無精神（圖1-1）。執事夫身上的外衣則有些皺亂、不合身，單手執撐的旗桿靠在他的頸肩之上也是疲態盡出（圖1-2）。特別的是，紅白喜事行伍應有的神氣在此全然未見，但陳師曾的選擇實有其自覺之處。由於一般在北京充任這類工作的多半是赤貧的乞丐，陳師曾的關懷顯然是針對這群下層民眾。⑱

《北京風俗圖》中的〈烤蕃薯〉與〈慈航車〉也是北京貧民生活的側影。烤白薯是北京名產，在許多人的回憶中，白薯的氣味滿是香甜，不過卻與陳師曾所呈現的情景十分不同。⑲ 畫面中帶著兩名幼子賣烤白薯的婦人，攤直雙腿坐在一條板凳上，雙眼望向左方，不僅沒有看顧烤白薯的鐵桶，也未將心力放在身旁的小孩身上，空洞的雙眼似乎暗示她正擔憂著明日生計，即如何賓笙（生卒年不詳）所題：「夫也不良，生此兩郎。苦我街頭，博一日糧。」（圖1-3）。諷刺的是，身旁的小孩絲毫未感受到母親的憂心，自顧玩耍。畫家為了突顯小孩的調皮，還將鐵桶遮掩住右邊小孩的下半張臉，使小

⑰ 關於貨聲（或市聲）的記載古已有之，至近代更有如閒園鞠農（蔡繩吾）編《燕市貨聲》、燕歸來簃主人（張江裁）編《燕市負販瑣記》等記錄北京貨聲的書籍傳世。事實上，以器物或人聲招徠客人的做法並非北京特有，但對許多世居北京或流寓北京的人來說，北京的貨聲似乎格外令人懷念。關於市聲的研究，參閱曲彥斌，《中國招幌與招徠市聲——傳統廣告藝術史略》（瀋陽：遼寧人民出版社，2000），頁167-322。另見張江裁輯，《京津風土叢書》，收入《中華風土學會專集》（北京：1938印。原書為雙肇樓出版），第1種。關於貨聲的回憶甚夥，如喜樂畫，林海音文，《喜樂畫北平》（臺北：純文學出版社有限公司，1986）；呂方邑，〈北平的貨聲〉，《故都北京社會相》（重慶：重慶出版社，1989），頁112-119。

⑱ 成善卿，《天橋史話》（北京：三聯書店，1997），頁418-421。

⑲ 見喜樂畫，林海音文，《喜樂畫北平》，頁106-107。

孩如同與畫外的觀者玩耍一般。但這樣的「對話」安排在令人莞爾之外，反為畫面增添更多的悲傷氣息。

〈慈航車〉畫面裡的牛車篷裝載著不少盒子，篷頂上寫著「陸地慈航」四字（圖1-4）。筆者根據目前的資料推測，陳師曾的〈慈航車〉很可能是以北京的慈善組織「育嬰堂」所擁有的牛車為藍本所繪。⑳ 育嬰堂的牛車每天來往於北京街頭收殮嬰屍，正說明著北京的貧病與困苦。

如同《北京風俗圖》所呈現的一般，民初北京雖貴為一國之都，普遍而言卻非常貧窮，此亦可對照於當時的報導。㉑ 且1916年左右的貧困北京在陳師曾1923年過世之後未見改善，陳師曾的老師周大烈（1862－1934）在其過世後為《北京風俗圖》題寫的文句裡，即以「病眼尚陳陳，京街處處貧。」來概括首都景象。㉒ 民初北京的貧窮，必予當時居住於北京的知識分子極為深刻、複雜的印象，也因此陳師曾的畫作除了記錄北京風俗之外，更深刻來說，他所描繪的正是北京真實生活中的一幕。

貧民之外，「沒落的王孫——旗人生活」亦為北京的獨特景觀。旗人進駐北京，是1644年清兵入關之後的事。到了十九世紀末，伴隨著滿清政權的腐敗，養尊處優的旗人也逐漸沒落。進入民國之後許多舊王孫因毫無生活技能，僅能以拉車、行乞為生，否則就因游手好閒、養鳥逗狗而遭人非議。旗人的潦倒由當時《晨報》的報導可窺一斑。㉓ 旗人之外，北京街頭的喇嘛也頗為顯眼。喇嘛之所以成為北京城內的居民，也與清代宮廷篤信密教而大量引進

⑳ 馮大彪主編，《北京前事今聲》（上海：三聯書店，2007），頁28-29，即提到育嬰堂的牛車上有書寫著「陸地慈航」的布匾。另見Susan Naquin, *Peking: Temples and City Life, 1400-1900* (Berkeley: University of California Press, 2000), pp. 646-647.

㉑ 如1920年3月28日《晨報》版6有〈為途窮懸樑自縊〉的消息。

㉒ 周大烈，〈陳師曾賣畫北京 圖其風俗 筆盡賤貧 心存神理 今沒二年矣 潸然題此〉，《夕紅樓詩集》（1925）。感謝谷谿先生賜見此文！

㉓ 如軒，〈旗民穴居餓斃〉、佚名，〈急救旗民生活〉、佚名，〈旗族請願團出現〉、鵬，〈旗人窮極無聊的索餉法〉、陳復言，〈北京旗族的現在生活〉，《晨報》，1919年12月9日（版6）、1920年2月10日（版6）、1920年2月14日（版6）、1921年5月24日（版6）、1922年1月21-24日（版5）。另可見余釗，《北京舊事》（北京：學苑出版社，2000），頁557-582之討論。

有關，因此喇嘛的存在也可視為旗人生活的一部分。㉔

以〈老西兒〉為例，遛鳥、駕鳥雖不一定僅為旗人所好，但認為旗人特愛養鳥是當時普遍的看法，尤其〈老西兒〉畫上何賓笙、陳止（生卒年不詳）二題的語帶揶揄，焦點正指向當日「閒居」的北京旗人（圖1-5）。㉕〈旗下仕女〉中穿著傳統旗人服飾、梳著兩板頭、逗弄叭兒狗的旗人婦女是北京城中的獨特風景，而旗人豢養狗兒如同養鳥一般，也是「閒居」的一種特色（圖1-6）。陳師曾畫中的仕女雖背向觀者，但微傾的上半身、暗示招手的右手臂與小狗仰望的姿態相互呼應，除突顯主飼之間的濃厚情誼，也可見陳師曾對北京街頭的深刻觀察。不過民國之後的首都仍見旗裝仕女佇立街頭，也難怪姚華要想起前清光景。㉖

〈喇嘛僧〉畫上，有一老一少的喇嘛立於樹前（圖1-7）。老喇嘛身罩黃色馬掛的常服、手持念珠，後方的小喇嘛腰間束著黃帶，可能為其隨從。值得留意的是，陳師曾對老喇嘛面容的描繪十分怪異，雖然他以圈轉的線條來描寫喇嘛臉上的皺紋，但線條在倒三角形臉上所圈出的區域卻使喇嘛的面容宛如猴臉一般，看來有些滑稽。為何陳師曾要將出家人畫得如此奇怪呢？或許這與喇嘛在當時北京的社會地位有關。根據報導，民國之後仍居住北京的喇嘛常因生活不檢點，遭人議論。尤其1915年後雍和宮開始對外售票供人參觀，喇嘛為顧及生計，經常盜賣雍和宮的文物，更囂張的甚至不守清規。㉗〈喇嘛僧〉頁上何賓笙題的「雍和宮外找姘頭」與陳止的「倘遇摩登伽，問

㉔ Susan Naquin, *Peking: Temples and City Life*, 1400-1900, pp. 584-591.

㉕ 何賓笙、陳止二題如下：「昔日鬪雞，今日鬪雀。在我掌中，亦殊不惡。」、「小人閒居，無以自娛，一飲一啄，且與鳥俱。」見圖1-5。

㉖ 姚華《菉猗室京俗詞》（北平：淳菁閣，1928）中針對〈旗下仕女〉的起二句為「猶堪背影認前朝，山下焉支色暗銷」。轉引自陳師曾畫，楊良志責任編輯，《北京風俗》（北京：北京出版社，2003），頁35。

㉗ 民國初年北京地區的喇嘛頗受人批評，此由當時《晨鐘報》上的幾則報導可以看出。相關記載如基，〈喇嘛不守清規〉、佚名，〈雍和宮大竊案之結束〉、佚名，〈雍和宮之惡喇嘛〉、光，〈喇嘛密窟充公〉，《晨鐘報》，1918年5月10日（版6）、6月16日（版3）、7月1日（版3）、9月19日（版6）；少，〈藏垢納污的喇嘛廟〉，《晨報》，1921年7月9日，（版6）。

汝寘何處？」即明顯帶有嘲諷之意。㉘ 因此陳師曾將老喇嘛的臉畫得奇怪可笑，對當時的觀者來說應可心領神會。

不論北京街頭的旗人或喇嘛，皆可說是前清所遺留下來的獨特「景觀」。這對來自南方的陳師曾而言不僅極為特殊，在《北京風俗圖》中反應出旗人、喇嘛在民國之後所受到的惡評，亦是北京現實生活的寫照。

《北京風俗圖》中另有一類題材如〈菊花擔〉、〈火煤撣帚〉等，描寫的是高、下階層之間的互動，筆者將之稱為「階層的隔閡」。如〈菊花擔〉中的兩人，分別穿著灰色長袍與一般下層工作者所穿的衣褲，雖然吾人不知穿長袍之中年男子的地位如何，但「長袍」在此確實暗示著比花販更高的身份階層。此外長袍男子站在花擔旁，用左手指示花販，相較於蹲在其前、依其指揮低頭理花的小販而言，兩人的姿態一亢、一卑，清楚分別出二者所屬的不同位階（圖1-8）。陳師曾在畫面上所突顯的社會隔閡，當時的觀者想必了然於心，故陳止題說「只惜麤材真似婢」，對賣花者的卑下感到同情。

「階層的隔閡」之另一例是畫冊中的〈火媒撣帚〉。火媒、撣帚指的是兩種乞討用的工具，畫面上，蓬頭亂髮、衣著綴滿補丁的乞婦，就是拿著這兩件工具追趕人力車上戴著西帽、穿著高領上衣的男士（圖1-9）。㉙ 在陳師曾的刻意安排下，眼看戴西帽的人已快被車子拉向畫外，卻僅回頭、面無表情地望著老婦，未扔出半個銅板。透過陳師曾在畫面上藉由兩人的亂髮、西帽，破衣、高領衣裳，駝背小跑的姿態與輕鬆坐在人力車上的強烈對比，突顯出現實世界中的階層衝突。難怪程康（生卒年不詳）看過此畫後在題跋中要感嘆：「人間貧富海茫茫」了。

㉘ 「摩登伽」為《楞嚴經》中提到，勾引阿難的娼妓。見南懷瑾述著，《楞嚴大義今釋》（臺北：老古文化事業股份有限公司，1994，第3次印刷），頁1-8。

㉙ 火媒可幫人點煙，撣帚則用來撣去衣上灰塵，乞丐多藉此乞討維生。而追車、丟銅板之情景，許多回憶的文章中都有記載。見王光照，《中國古代乞丐風俗》（西安：陝西人民出版社，1994），頁246-247。

民初政局動盪詭譎，特務、間諜充斥北京各地，使首都中人陷入惶惶不安。這個時代背景，正如老舍（1899－1966）《茶館》故事的一幕，亦為畫冊中〈牆有耳〉所揭示之「不安的時局」。㉚

〈牆有耳〉畫面上，藉由紙窗前吊著「雨前」茶的牌子，知道畫家所描繪的場景為茶館。茶館外，二名男子正鬼鬼祟祟站在紙窗外側，竊聽牆內人的交談（圖1-10）。前立者雙手插入寬袖之中，側出近四分之三的臉龐稍稍低俯，由於姿態頗為拘謹而有屏氣凝神之感。後立者蓄著八字鬍，站得直挺挺，雖然他未有任何舉動，但豎起的角尖狀耳朵好像雷達一般，可搜聽到窗內的各種訊息。耳朵造形的特別，若比對於《北京風俗圖》中的其他人物，可發現這應該是陳師曾的刻意表現（圖1-10）。雖然陳師曾在此未畫出館內的往來人聲，但藉由將人聲隔絕於門窗之內，才使得窗外的氣氛更為肅靜、詭異不安，從而擴展了畫面張力。

綜觀《北京風俗圖》，陳師曾藉由對城市貧民、旗人、喇嘛等北京居民，以致於上下階層的衝突與政局不安的描繪，大抵將整個首都予人的負面印象全都包含其中，此除突顯民初北京生活的衝突與無奈之外，也呈現出陳師曾對北京與世局的深切關懷。而陳師曾在《北京風俗圖》中所揭示出的衝突性，若對照於民初薪資與物價將更為清晰。例如可作為中上階層生活指標的官員、大學教員月薪，可以魯迅為例。根據魯迅1914年任職於教育部的薪水，即約為280銀元。㉛ 陳師曾與魯迅為同事，他的收入應該相去不遠。但根據1914年北京市警察廳對北京「貧民」的收入統計，二口之家的「貧民」收入一年大約是66枚銀元，相較於此，魯迅、陳師曾等知識分子的年收入大約為這些貧民的51倍。㉜ 因此《北京風俗圖》可說是作為新式知識分子的陳師曾，對首都之複雜的情感投射。

㉚ 老舍，《茶館》（深圳：海天出版社，1996）。

㉛ 魯迅1914年8月26日日記載：「上午收本月俸銀二百八十元。」見魯迅，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981初版，1989第4次印刷），第14卷，頁122。

㉜ 袁熹，〈清末民初北京的貧困人口研究〉，頁221。

除了無奈與關懷之外，從創作的角度來看，這套冊頁也突顯出具有畫家身份的陳師曾在創作上的熱忱與對新知識的興趣。不論從《北京風俗圖》上所看到的新畫法或新觀念，均可見到日本對陳師曾的啟示。

二、作為畫家的熱忱：日本的啟示

「中國畫家」陳師曾在《北京風俗圖》中兼採西洋畫法的部分，早有論者指出。㉝好友如凌文淵（約1866－1944）、姚華及學生俞劍華（1895－1979）等，也曾對此提出說明。㉞凌、姚表示：

> ……。就是專以畫論，先生（案：陳師曾）以為二十世紀世界研究畫學者，非先深知物體內容之生性和構造，就不足講畫事。先生所以專攻博物學，因為畫的範圍，不外屬於礦物、植物、動物之三者。既然專攻博物學，則礦、植、動內容之生性及構造，無不了然於胸中，故能一舉筆即駕前賢而上之，……。
> ……至其（案：陳師曾）用筆之輕重、顏色之調和，以及山水之烘染，不知者以為模仿清湘，其實參酌西洋畫法甚多。……㉟

除二人清楚說明陳師曾使用西洋畫法之外，陳師曾北京大學畫法研究會的同事錢稻孫（1887－1966）在1920年介紹花陰會展覽的報導中，也特別列舉了「中國畫家」陳師曾的油畫作品加以介紹。㊱過去雖有論者提到陳師曾

㉝ 如劉曦林稱此冊頁「是對西法的參用」，見劉曦林，〈附錄：陳師曾的《北京風俗》〉，無頁碼。陳振濂則說是「存在著濃郁的日本影響」，見陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，頁229。其他討論，如Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*, p. 8; Kuiyi Shen, "Traditional Painting in a Transitional Era, 1900-1950," pp. 87-88. Su-hsing Lin, "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China," (Ph.D. dissertation, The Ohio State University, 2003), pp. 82-87.

㉞ 見俞劍華，《陳師曾》（上海：上海人民美術出版社，1981），頁15。並見頁15-18的討論。

㉟ 兩則引文出自凌文淵、姚華在陳師曾追悼會上的發言，見佚名，〈都人士追悼名畫家：陳師曾知交之追悼與演講〉，《晨報》，1923年10月18日，版6。

㊱ 錢稻孫，〈花陰會底洋畫〉，《晨報》，1920年6月6日，版7。文中記載陳師曾所展出的油畫作品為〈中央公園〉、〈道旁小廟〉與〈廣濟寺〉三幅，並對畫面的表現加以評論。

創作油畫之事，但未有深入討論，透過錢稻孫的描述可見陳師曾的油畫創作曾經過技術琢磨的過程，並且公開展出。㊲尤其從陳師曾大約1919年攝於槐堂的照片中，可清楚看到傳統的文人書齋裡放著四幅油畫作品，這些油畫似乎是被刻意擺出，其中一幅還是裸女（圖2）。㊳陳師曾書齋中所見之中西並存的氣氛正反映在《北京風俗圖》融合中西畫風的實踐及其繪畫新貌上。以下，筆者將分別就陳師曾的《北京風俗圖》與其他相關作品進行討論。

（一）陳師曾《北京風俗圖》

《北京風俗圖》中的「西洋」因素，更準確地說，應該是日本影響的結果。由於陳師曾曾留學日本，他所學習的畫學新知、西方觀念，實際上是透過日本轉化而來，因此要追索其西學根源，必須返回當時日本的藝術發展脈絡來加以考慮。以下，筆者將從繪畫技巧與題材選擇二方面，來討論陳師曾在《北京風俗圖》中所參融的新內涵。

1. 西式的作畫技巧與創作態度

關於《北京風俗圖》所見之西方繪畫技巧的使用，主要展現在陳師曾描繪物象的結構上。例如《膺篥手》臉上清晰可見畫家以數條鉛筆線條來暗示五官的作法，這種概念似乎與中國傳統人物畫法有些差距（圖1-1）。《頂力》中，馱夫抓著桌下橫桿的左手展現的是拳頭的正面，此是所謂「前

㊲ 如劉曉路，〈大村西崖和陳師曾──近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》，15卷3期（1998），頁120即提過陳師曾創作油畫之事。

㊳ 雖然陳師曾姪女陳小從女士在《圖說義寧陳氏》（濟南：山東畫報出版社，2004，頁34-35）對此照片的說明表示：「這四幅西畫是否伯父的作品，已難考證。」經筆者向龔產興教授請教，龔教授認為這些油畫為陳師曾親筆的可能性很高，因他過去曾訪問過陳師曾家人，據其家人表示陳師曾在日本曾學習過西畫。若再考慮陳師曾1920年曾參加花陰會的展覽，那麼1919年槐堂中有陳師曾所創作的油畫作品並非不可能之事。

縮法（foreshortening）」的運用（圖1-11）。㊴ 雖然這種描寫角度也曾出現在古代中國，不過之後並未在中國繪畫史被繼續發展。㊵ 而以正面高俯視角度所呈現的《人力車》，則可說是《北京風俗圖》中最為特殊的一頁，此在於畫家選擇的視角於中國傳統繪畫的脈絡中顯得極為陌生（圖1-12）。

關於上述陳師曾於《北京風俗圖》中的特殊表現究竟從何學習而來，並未有任何記載，但筆者認為以相類結構表現物象的手法，可追溯至近代日本。

首先，陳師曾畫面上常見以輔助線來暗示、定位眼睛和口鼻位置的作法，是西洋古典繪畫基礎訓練的一環。二十世紀前後，這種教授分割、比例的書籍在日本頗為流行，如在日本被廣泛引用出版的法國人Armand Théophile Cassagne（1823－1907）的著作或小山正太郎（1857－1916）的《自敘畫傳》中，都可看到輔助線的介紹與使用（圖3）。㊶ 前縮法與正面高視角的使用在日本也極為尋常，例如日本浮世繪大師葛飾北齋的作品《画本彩色通》與《北斎漫画》所見，北齋即以前縮法來描繪雞身與行禮的人（圖4、5）。而《踊り図（跳舞圖）》上，成一直排、向上堆疊的舞人，也是以正面的俯視角來製造畫面的特殊效果（圖6）。㊷ 除了葛飾北齋之外，日本的報刊、插圖等出版品也經常可看到相類的視覺圖像，特別是1909年《滑稽新聞》刊登的〈かせぐ

㊴ 西洋繪畫史中最具代表性的前縮法作品，即文藝復興畫家Andrea Mantegna的作品《哀悼基督（*The Lamentation over the Dead Christ*）》（約1501）。圖版見Horst De la Croix, Richard G Tansey, Diane Kirkpatrick, *Gardner's Art through the Ages* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1991), p. 630.

㊵ 正面表現物象的例子在漢畫象中可以見到。圖版如中國畫像石全集編輯委員會編，《中國畫像石全集》（濟南：山東美術出版社，2000），第2卷，圖136。

㊶ 圖版見金子一夫，《近代日本美術教育の研究—明治時期—》（東京：中央公論美術出版，1992），頁213，圖28；金子一夫，《近代日本美術教育の研究—明治・大正時期—》（東京：中央公論美術出版，2000），頁244。相關討論見金子一夫，《近代日本美術教育の研究—明治時期—》，頁36、206-226。

㊷ 圖版見岩切友里子編集，《北斎展》（東京：日本經濟新聞社，2005），頁115。關於日本江戶時代之浮世繪等對西洋畫法的學習與轉化，可參閱下列二書：岸文和，《江戶の遠近法—浮絵の視覚》（東京：勁草書房，1994），頁1-12；岡泰正，《めがね絵新考：浮世絵師たちがのぞいた西洋》（東京：筑摩書房，1992），頁201-203對北齋作品中的西洋畫法有具體的討論。

役（勞役）〉中所描繪的人力車，不僅題材與陳師曾的《人力車》相同，畫家從正面上方描繪的角度與畫面結構尤其可見二者的相近之處（图1-12、7）。㊸ 這種表現，在1912年刊登於《東京パック》上的《東京市の鳥瞰・銀座日丁目》，可看到更為誇張的作法（圖8）。㊹

筆者在此並非強調陳師曾的《人力車》一定是直接學習《滑稽新聞》而來，但二者的極度雷同以及日本報刊隨處可見的高俯視角表現，令人不得不考慮在漫畫、插圖具有反應時下風潮與時人習慣之視覺形式的特質下，1902至1909年在日本求學的陳師曾，應很容易察覺到這些視覺圖像的廣泛存在。

由於《北京風俗圖》上的特殊表現在中國畫史的脈絡中實在過於特別，連陳師曾以金石畫法所作的花鳥、山水、人物作品也看不到相似的畫法，偏偏這些特色四見於日本近代的視覺材料上。因此筆者認為，吾人無法忽視陳師曾的「日本經驗」在其創作上所扮演的關鍵性角色。㊺ 尤其陳師曾對葛飾北齋的作品十分熟悉，此由他在1909受葛飾北齋啟發作〈踰牆〉一圖可見一斑（圖9）。㊻

技巧與特殊角度之外，陳師曾畫《北京風俗圖》時的態度與追求，也與創作西方水彩、寫生相彷。首先就態度而言，陳師曾在創作之前會仔細的觀

㊸ 圖版見宮武外骨著，吉野孝雄編，《滑稽新聞 VII（完全版）》（東京：ゆまに書房，1993-1994），頁643。本圖原刊於明治40年（1907）11月5日發行的第150號上。於大阪發行的《滑稽新聞》不僅因受到日本、海外歡迎，創造出驚人發行量，也促成東京、京都等地都出現了模仿此雜誌的出版物。見吉野孝雄，〈解題〉，《大阪滑稽新聞》（東京：ゆまに書房，1994），上，頁474；吉野孝雄，〈解題〉，《滑稽新聞 I（完全版）》，頁583。

㊹ 圖版見日本近代史研究會，《画報　日本近代の歴史7　近代國家の光と影》（東京：三省堂，1979），頁7。此外如1856年歌川廣重的浮世繪作品《駿河町（するがちょう）》也是從畫面正上方描寫東京街頭。圖版見安藤広重畫，ヘンリー・スミス著，生活史研究所監譯，《広重 名所江戶百景》（東京：岩波書店，1992），圖8。

㊺ 陳師曾金石畫風的作品如，《達摩圖》、《山水》等，圖見谷溪編，《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖56、51。

㊻ 陳師曾於《踰牆》畫上題：「踰牆。有所謂漫畫者，筆致簡拙，託意俶詭，涵法頗著。日本則北齋而外無其人，吾國癭瓢子、八大山人近似之，而非專家也。公湛吾友以舊絹屬畫，遂戲仿之，聊博一粲。宣統元年春二月。衡恪。」感謝中國美術館協助調閱此作！

察實物，關於這點，陳師曾的好友周作人（1885－1967）在回憶1917年左右的北京時曾經提到：

……，有一次適有結婚儀仗經過，師曾離開大家，獨自跟著花轎看，幾乎與執事相撞，友人們便挖苦他，說師曾心不老，看花轎看迷了，隨後知道他在畫風俗圖，才明白他追花轎的意思，圖中有吹鼓手打執事，都是屬於這一類的。……㊼

筆者推測《北京風俗圖》大約完成於1913年底到1916年初之間，因此周作人的回憶與陳師曾畫這套冊頁的時間大致相符，由此可見陳師曾為了畫風俗圖，仔細觀察過北京街市的景象。

第二，是對水彩畫效果的追求。陳師曾製作《北京風俗圖》時，先以鉛筆打稿、留下清楚的筆線後再於其上加彩的方式，亦如畫水彩畫一般。當2000年筆者赴北京親見此套冊頁時，予筆者印象最深刻的，就是畫家用來描繪北京城下層民眾的色彩竟是極為乾淨、清亮的薄彩，薄彩下，絲毫不隱鉛筆線四處移走的痕跡，即如現場寫生一般。

二十世紀最初十年，也就是陳師曾與好友李叔同（1880－1942）留學日本的時刻，其時的日本畫界正掀起一股水彩畫風潮。㊽當時在日本不僅出版了《水彩画之栞》、《みづゑ》等書刊推廣水彩教育，並因許多畫家參與水彩畫創作而造成所謂的「水彩畫運動」。其時論者清楚察覺水彩畫家在作畫同時，常將傳統日本南畫風格的筆觸帶入其中，甚至從中發現水彩畫與傳統中國、日本繪畫在外觀上的相近之處。除了西洋畫家之外，傳統的日本畫家與團體如竹內栖鳳（1864－1942）和無聲會等，也積極投入理解、嘗試西方水彩畫法及自然觀的表現風潮。而從《水彩画之栞》作者大木藤次郎（1870－1911）在考慮水彩畫諸項特質之後，於1907年提出水彩畫遠較油畫更容易發揮日本之民族認同（national identity）的說法，直將水彩畫的意義提升到國家認同的層次，可瞭解來自歐洲的透明水彩畫法在日本引起的轟動程度，及其在日本的發展遠較中國更為前行、廣泛的情況。㊾

對日本而言，這些發展可說是全國追求西化的一環，看在中國留學生如陳師曾與李叔同眼裡，應該也將其視如西方新知一般，希望積極將其轉介回國。例如李叔同於1905年在〈水彩畫法略說〉一文表示，西洋畫中與中國傳統畫法相近的唯有水彩，並於1912年開始在《太平洋報》連載〈西洋畫法〉教授讀者水彩與素描。陳師曾除了在《北京風俗圖》中，以類似水彩的方式來表現傳統繪畫之外，在1918年的演講中也曾提到「水彩者，西洋之毛筆畫也」。㊿就此可發現陳師曾與李叔同確有意識到水彩與傳統繪畫的相類之處。而從陳師曾在《北京風俗圖》等其他繪畫新貌中的實踐，可看到他試圖融合二者以改變傳統的理想。

大致說來，透過陳師曾畫《北京風俗圖》所使用的技巧、創作態度與追求，清楚顯示他透過日本，接受西方繪畫觀念的痕跡。尤其若對照陳師曾在北大授課講義的內容，可發現他對西洋畫法頗為熟稔且具有一套完整的認知系統。51 吾人藉由《北京風俗圖》可見到陳師曾對「創作」本身的投入，與

㊼ 引自周遐壽（周作人），〈陳師曾的風俗畫〉，《魯迅的故家》（香港：香港萬里書店，1958），頁169。

㊽ Su-hsing Lin, “Feng Zikai’s Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China,” p. 66.

㊾ 關於日本水彩畫之研究，請見Watanabe Toshio(渡邊俊夫) & Kikuchi Yuko(菊池裕子), “Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life,” *Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life*（「自然の美・生活の美 ジョン・ラスキンと近代日本展」カタログ）(郡山：自然の美・生活の美展實行委員會，1997)，pp. 287-289、291、293-297。

㊿ Su-hsing Lin, “Feng Zikai’s Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China,” p. 66; 楊曉文、張恒悅，〈論李叔同的藝術觀〉，《弘一大師藝術論》（杭州：西泠印社出版，2001），頁284；李叔同，〈西洋畫法〉，《太平洋報》，1號（1912年4月1日）起連載；陳師曾，〈陳曾師（案：「師曾」之誤）講演對于普通教授圖畫科意見〉，《繪學雜誌》，1期（1920.6），頁「講演」11。此文為陳師曾1918年的演講內容，見《北京大學日刊》，1919年1月10日，版2。

51 筆者在找尋資料過程，發現臺灣於1970年代曾有出版社發行過陳師曾遺稿，熊念祖主編，《國畫要訣》（臺北：文心出版社，1979）一書。編者熊念祖在〈編者的話〉指出，此書乃陳師曾「北平美術專門學校」之講義（頁1）。筆者認為此書所陳述的作畫方法和角度，與陳師曾結合傳統與西方畫法的理念頗為接近，亦曾以此就教於研究陳師曾多年的龔產興教授。龔教授雖同意筆者看法，卻因沒有進一步資料可證明此書為陳師

在創作上尋求突破的企圖，此點充分顯示陳師曾作為畫家的身份與態度。而陳師曾也透過他對新畫法與新觀念的理解，繪畫出不同於過往的北京風俗圖像。

除了技巧與態度之外，筆者認為陳師曾以「風俗」為題的創作，恐怕亦非繼承自傳統的發展，而是受到日本啟示的結果。

2. 日本風俗圖繪的啟示

要確定陳師曾《北京風俗圖》題材的來源，首先必須檢視中國繪畫中的風俗傳統。中國歷代畫史記錄了不少以風俗為內容的作品，但這些畫不僅少以「風俗」命名，亦未因此自成一門獨立畫科。惟相關風俗的描繪與記載四見於歷史古籍，其內容與概念多顯示士大夫與為政者等上層知識分子對「地方」移風易俗的重視，及寓含政治、教化的意涵。㊾ 這類的風俗圖，可以依據官方觀點所製作的作品為例，如圖10是由清代畫家董棨（1772－1844）重臨方薰（1736－1799）原作的《太平歡樂圖》，其乃藉由對民間百業的描

曾所作。但筆者認為，民初大學教授將授課講義編集出版的例子很多，例如胡適，《中國中古思想小史》（臺北：胡適紀念館，1969），因此陳師曾的學生留下他的授課講義，是可理解之事。此外，本書第一章〈畫法概論〉一開始即提到：「…。西洋畫中，雖也有用毛筆來畫的，但在習慣上，不叫做毛筆畫，卻叫做水彩畫或油畫。…」此論點與陳師曾對水彩畫的概念相同。講到學習要旨的第一個要點「正確觀察」中提到「…。例如：一般畫家畫水仙花，多數畫成五瓣，其實水仙花是六瓣的，這都是觀察不周到的緣故。」此處對於植物的知識，也與陳師曾出身博物學的背景相呼應。基於上述理由，筆者認為此書當可作為陳師曾畫學觀念之參考。唯望將來，陳師曾研究更為深入之時，能發掘更多材料，並對《國畫要訣》得有確定的判斷。倘若《國畫要訣》確為陳師曾之授課講義，筆者認為將可對陳師曾研究及民初美術教育的方式問題，提出更進一步的解答。

㊾ 關於傳統風俗觀的討論，見岸本美緒，〈「風俗」與歷史觀〉，《新史學》，13卷3期（2002.9），頁1-20。關於官方立場風俗圖討論，見王正華，〈過眼繁華──晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁29-32；王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50期（1995），頁155-184；盧宣妃，〈統理人倫 以成王教──清宮風俗圖與中國風俗觀〉，頁54-63。

繪，將國泰民安、千秋萬世之意寓寫於畫面之中。㊿ 董棨的畫面不僅設色清麗、乾淨，畫中看似小販的人物也頭戴官帽、笑容滿面，這樣的處理將畫旁小記所提到之「仁德感應，民安歲樂」的深意全然襯托。51 諸如此類的官方風俗圖是以權力核心的立場作為表達的角度，因此快樂的人物、乾淨的衣著與亮麗的色彩，可說是呈現此官方立場的必要表現。從畫面的安排與色彩的使用，即清楚顯示這類風俗圖與陳師曾《北京風俗圖》中所要傳達之敗破首都與貧苦人民的形象是全然相背的選擇，二畫中所闡述的百姓生活可謂天壤之別。

晚明以後或因時代較為晚近，除官方立場的風俗圖以外，尚可見到民間畫家如鄒擴祖（生卒年不詳）、蘇六朋（活動於18－19世紀）等人的風俗作品，甚至二十世紀初與陳師曾同時的王震（1867－1938）亦有風俗的描繪（圖11、12）。此外，外銷畫家以「三百六十行」等風俗題材為題之作，則是近代中國的熱門外銷商品。52

以外銷畫家而言，他們的作品主要是為了吸引外國購買者對中國異域風情的興趣以刺激消費，因此這類畫面有時選擇中國的酷刑為題材，有時以「百業」等帶有中國特殊景觀、「風俗」的內容為主題。在表現上，則多見以精緻、炫麗的色彩來吸引觀者，但有時也會使用西方寫實手法來描繪。

㊿ 《太平歡樂圖》原為方薰所繪，原作正本於乾隆時進獻入內府收藏，道光年間才由董棨依《太平歡樂圖》副本重製。相關研究，見王振忠，〈《太平歡樂圖》：盛清畫家筆下的日常生活圖景（上、下）〉，《讀書》，11、12期（2006），頁122-129、59-68。

51 圖版見中華收藏家協會編輯委員會編，《北京故宮博物院盛代菁華展》（三重：藝聯國際公司，2003），頁71-79。

52 作品圖版如下：鄒擴祖《風俗圖冊》，見鈴木敬編，《中国絵画総合図録》（東京：東京大學出版社，1983），第3卷，Jm1-201；蘇六朋《市見小品冊》，見高美慶編輯，《蘇六朋蘇仁山書畫》（廣州、香港：廣州美術館、香港中文大學文物館，1990），圖1.10；王震作品見中國藝術研究院院慶五十周年籌委會編，《中國藝術研究院藏書畫集》（北京：文化藝術出版社，2001），頁75；外銷畫圖版如中山大學歷史系、廣州博物館主編，《西方人眼裡的中國情調》（北京：中華書局，2001），頁108-120。其中，筆者推測鄒擴祖《風俗圖冊》之畫題可能為後人所加。

⑯大抵說來這類作品多由不知名的職業畫家所畫，這些畫家不僅在社會身份、階層與作為民初新式知識分子的陳師曾差異甚大，他們在畫中所表達的意涵與手法，也與陳師曾的《北京風俗圖》有著顯著不同。

但就民間畫家的風俗圖繪傳統來看，如鄒擴祖的《風俗圖冊》，其以寫意畫法來描繪下層百姓的主題，以及畫面上書寫著呼應於主題的題字，此二點與陳師曾《北京風俗圖》的「外貌」頗為符合，因此似乎可說陳師曾所繼承的是民間畫家的傳統（圖1、11）。不過，此二者之間仍存在著明顯差異，這個差異是顯現在繪畫技巧與觀念的部分，以及畫家選擇主題的角度上，但至為關鍵的是，這個差異是近代中國遭遇西方之後才開始發生的。

首先就繪畫技巧與觀念來看，不論鄒擴祖的寫意畫風或王震、陳師曾所學習的金石派畫法，他們在作畫之前（尤其是簡筆作品），通常不需以朽條或鉛筆作稿，直接落筆完成。就此而言，陳師曾大量以鉛筆定位的打稿的方式，其實是西方繪畫概念的運用。而傳統中國畫家對物像結構的處理，也幾乎不採用《北京風俗圖》中所見的前縮法、俯視角等，因此這些特殊角度的出現，也顯示畫家將西方繪畫觀念帶入傳統繪畫創作的結果。其次在選擇風俗主題方面，雖然陳師曾與鄒擴祖、王震等人所描繪的對象都可納入「百業」的風俗圖繪傳統中，但以王震為例，他畫上的人物並非如《北京風俗圖》，描繪的是二十世紀初活動於北京街頭的現代百姓，也未見現實生活中的人力車或留聲機，而是身著古裝的人物生活（圖1-12、1-13、12）。於此來看，陳師曾對「風俗」的選擇明顯與王震等傳統畫家的考慮不同，而這個差異也顯示在陳師曾與傳統畫家面對風俗題材的不同態度上。傳統畫家往往透過對貧苦百姓的描繪，在書題上藉以自我遣懷或宣示理想，但《北京風俗圖》

⑯ 相關作品圖版如中山大學歷史系、廣州博物館主編，《西方人眼裡的中國情調》；黃時鑒、沙進（William Sargent）編著，《十九世紀中國市井風情——三百六十行》（上海：上海古籍出版社，1999）。相關研究見Ifan Williams, "A Preliminary Study of Pith Paper Watercolours Produced in Nineteenth Century Guangzhou（淺談十九世紀廣州外銷通草紙水彩畫）;" 程存浩，〈英國友人伊凡・威廉斯捐贈外銷通草紙水彩畫研究〉，均收入《西方人眼裡的中國情調》，頁13-49、50-61；黃時鑒、沙進，〈導言〉，《十九世紀中國市井風情——三百六十行》，頁1-11。

整整三十四頁畫面中，陳師曾只題上「牆有耳」等數字與冊頁封面的「北京風俗」四字，這些都難以看出他作這套作品的心意，但透過第一節的討論，吾人確可瞭解陳師曾描繪下層百姓並非為了個人遣懷，而帶有他對社會的評價與關懷在其中（圖1-10）。⑰關於這個部分，將在第三節作進一步討論。

如上所言，就繪畫技巧、觀念或題材選擇等方面來看，均可發現陳師曾的《北京風俗圖》與中國傳統風俗圖繪之間存在著清楚差異。尤其過去中國的上層文人畫家向來甚少以風俗入畫，因此要考慮出身於傳統文人家庭、在民初地位可謂與上層文人相當的陳師曾為何選擇以北京風俗為創作對象？⑱恐怕必須回顧當時是否還有其他可能的啟發機制。

在二十世紀初「富國強兵」觀念的影響下，學習西方成為中國新式知識分子們的共同認知，當時除傳統風俗概念與風俗圖之外，另有一波自日本引進的「民俗學」風潮正於中國積極展開，時人也清楚了解傳統風俗與當代民俗學之間存在著若干差異。⑲目前一般雖以1918年劉復（1891－1934）在《北京大學日刊》刊登〈北京大學徵集全國歌謠簡章〉為近代中國民俗學運動的開端，但早在此前，與陳師曾私交甚篤的魯迅、周作人兄弟已開始留意民俗研究。他們的民俗學知識是留學日本時，透過日本所見的民俗材料建立

⑰ 傳統畫家的自我遣懷，如鄒擴祖描寫為人卜算謀生的瞽者時說：「命之理微，聖人不道。彼何人斯，能參其奧。謂有定乎，命不可拗。謂無定乎，命則難料。聽其自然，不煩先告。」這樣的內容，顯然意圖將畫家安於天命的情懷，借托於畫中釋出（圖11）。

⑱ 王正華在〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉（頁42-55）中，討論了晚明城市圖像的消費者。她提到這類作品雖不受上層文人青睞，但仍吸引一般士大夫、官員、有錢人士、民眾等，只是這種情況在入清之後可能有另外的發展。雖然如此，筆者認為即使上層文人對城市圖像、風俗圖像的評價與參與在入清之後有些不同，基本價值觀恐怕差異不大。此與明清畫史少見上層文人參與風俗圖製作的情形也相呼應。

⑲ 中國古籍中有「風俗」、「民俗」二詞，筆者參酌民初人討論民俗學的脈絡多使用「民俗」一詞，並為方便討論，而以「風俗」、「民俗」作為傳統與民初之別。民俗學進入中國之相關研究，見陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》（臺北：國立政治大學歷史學系，1999），頁157。

而來，甚至「民俗學」一辭亦是周作人在1913年的文章中首次使用。[60]

隨著民俗學在全球興起的同時，對異民族與陌生他方的興趣，促使相關異域民俗、旅遊記載之類的著作大量出現。[61] 以中國為例，外國旅人藉由文字或圖像記錄中國的文本，在十九、二十世紀如雨後春筍般出現。[62] 日本漢學者青木正兒（1887－1964）於1926年請北京畫工劉延年（生卒年不詳）所畫的《北京風俗圖譜》，或畫家福田周太郎（即福田眉仙，1875－1963）1910－1912年至中國旅遊時，沿路所繪、所記的《支那大觀》等，皆可視為此類作品的一種表現。[63]

此外1900年前後，風行於日本的漫畫/諷刺畫、插畫以及日本傳統的浮世繪等，在諷刺與趣味的目的外，往往也反應出當時的社會生活，而可視為風俗圖像的一種面貌，這些作品中即有不少是描寫職業風俗，並將各種職業主

[60] 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922-1927）》，頁346。近代民俗學科於十九世紀興起於歐洲，通常以英國考古學家W. J. Thomas於1846年提出「Folklore」詞，作為學科的成立年代。而日本的民俗學研究，則是明治維新時由歐洲傳入。相關討論參閱王文寶，《中國民俗學史》（成都：巴蜀書社，1995），頁1-9；日本風俗史學會編，《日本風俗史事略》（東京：弘文堂，1994），頁557-558。

[61] 近代科學、民俗學、人類學等學科的建立，及航海時代 帝國主義、殖民、旅游等風潮的興起，引起全球對於各民族、文化的研究與記錄的興趣，此乃是二十世紀初期的大歷史背景。關於旅遊記錄，可參閱Joshua A. Fogel, "Preface," in *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China, 1862-1945* (Stanford: Stanford University Press, 1999), pp. xi - xvii.另外，Jorge Dias在〈ポルトガル人の日本観〉一文，也討論了大航海時代促成葡萄牙人對日本風俗描繪與了解日本的種種興趣，見《碧眼日本民俗図絵》（東京：雄松堂，1987），頁13-20。

[62] 文字資料可見張鳴、吳靜妍主編，《外國人眼中的中國》（長春：吉林攝影出版社，2000），共8卷的整理，及《當代》，25期（1988.5）所製作「中國印象與中國影響專輯」，撰文者分別為梁其姿、林靜華、李奭學、張錦、黃長美、吳密察與康士林（頁24-97）。圖像部分可見王鶴鳴、馬遠良主編，〈主要引用書目〉，《西方人筆下的中國風情畫：上海圖書館精選》（上海：上海畫報出版社，1997第1版，1999第2次印刷），頁150所列資料。

[63] 圖版見青木正兒編，劉延年繪，內田道夫著，《北京風俗図譜》（東京：平凡社，1986）；福田周太郎，《支那大觀》（東京：金尾文淵堂，1916），共2卷。

題集成一套者。[64] 例如，在日本藝術史中極富特色的職人繪作品《七十一番職人歌合》，[65] 或浮世繪中對百業描寫，以及長谷川光信（約活動於18世紀）所畫的《絵本御伽品鏡》等（圖13、14、15）。[66] 日本傳統畫家這種對於各種職工的描繪興趣，也被延續到近代的漫畫、插圖中，如前述1909年《滑稽新聞》所刊登的〈勞役〉，其實只是《社會は分業（社會的各行各業）》中的一小幅，這整套作品分三次連載，共畫了六十種工作（圖7）。[67]

透過日本本身既有的職人繪、風俗圖繪傳統與畫面表現，可瞭解這類作品在日本畫壇、日常生活脈絡中，是至為尋常的視覺圖像。1915年黑川真道（1866－1925）聘刻工模刻、彙集江戶風俗圖繪資料所出版的《日本風俗図絵》，由其〈序〉中強調這些圖像可作為風俗史資料，可成為美術家、圖案家們的參考等觀點看來，1910年代的日本對風俗圖的理解已帶有近代的民俗學概念。[68] 尤其這類作品以各類工作為描寫主題、呈現城市中的活動、以毛筆作

[64] 圖版如宮武外骨著，吉野孝雄編，《滑稽漫画館》（東京：河出書房新社，1995），頁224-227；山田豊編集，《北斎漫画図録》（京都：芸艸堂，1999）；平福百穗編，《風俗画大成7：目でみる德川時代　後期》（東京：国書刊行会，1986）等。相關日本風俗圖像、漫畫之討論甚夥，如清水勲，《漫画の歴史》（東京：岩波書店，1991），頁iii-iv、79-80；藏原惟人，〈解說〉，《渡邊崋山　一掃百態》（東京：岩崎美術社，1969第1刷。1981第8刷），頁1-12；鏑木清方，〈序說〉，《風俗画大成8：目でみる文明開化の時代》（東京：国書刊行会，1986），無頁碼等。感謝陳德馨先生賜借《滑稽漫画館》！

[65] 關於職人的討論見網野善彥，《日本中世の百姓と職能民》（東京：平凡社，2006），頁182-211；網野善彥，〈職人歌合研究をめぐる一、二の問題〉，《七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集》（東京：岩波書店，1999第2刷），頁580-590；網野善彥，〈序「職人」と「芸能」をめぐって〉，《中世を考える「職人」と「芸能」》（東京：吉川弘文館，1994），頁1。關於《七十一番職人歌合》年代，見岩崎佳枝，〈文學としての『七十一番職人歌合』〉，《七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集》，頁564-567。

[66] 浮世繪圖版見くもん子ども研究所編集，《浮世 の子どもたち 帰国展図録》（東京：くもん子ども研究所，2000），圖96。長谷川光信絵，《絵本御伽品鏡》，收入《江戸風俗図絵》（東京：柏美出版株式会社，1993），頁345-361。雖然《絵本御伽品鏡》的部分畫面帶有背景，但其以各種職業為描繪對象的初衷大抵不脫職人繪的傳統。

[67] 圖版見宮武外骨著，吉野孝雄編，《滑稽新聞 Ⅶ（完全版）》，頁579、613、643。原刊於明治40年（1907）10月5、10日、11月5日，148、149、150號。

[68] 黑川真道，〈序〉，《江戸風俗図絵》，無頁碼。另見『江戸風俗図絵』刊行會，〈刊行〉，同書，無頁碼。

畫、以及一圖一畫/格的形式等，均與陳師曾《北京風俗圖》的創作構想與表現形式極為接近。以陳師曾在〈人力車〉一圖的表現為例，他「如實」將北京風沙滾滾，車夫臉戴眼鏡、坐客臉遮布巾的實景描繪而出，所呈現出的趣味想必令熟悉北京風土的觀眾拍案叫絕，直如看日本漫畫一般（圖1-12）。

除了傳統職人繪、漫畫、插畫之外，日本在民俗研究風潮下也出現許多描寫異域的畫作，這些民俗圖繪依據不同的畫家與性質，各有不同的風格表現。例如由青木正兒主導的《北京風俗圖譜》，特別挑選中國民間畫家來製作，其畫面的傳統設色與仔細工整的畫風除反映出畫工本身所承繼的民間傳統之外，青木正兒選擇這類清晰如圖案的風格並特別將說明文字註明於畫面的作法，也符合民俗研究強調的記錄性與具體性（圖16）。[69] 而以西方式速寫、水彩手法來描繪異地見聞的方式則是另一種選擇，這類畫作，即如在日本擔任的美術通信員、漫畫家的Charles Wirgman（ワーグマン，1832－1891）與福田周太郎等的作品（圖17、18）。[70] 尤其福田周太郎1916年出版的《支那大觀》與陳師曾畫《北京風俗圖》的手法與概念，頗有相近之處。

《支那大觀》是福田1910－1912年至中國旅遊，沿途所繪的作品，內容包羅萬象，從中國地圖、器用、地標建物到市井風俗等，皆為畫家表現的素材。如圖18二圖所見，福田有些部分是以毛筆勾成，有些沒有粗細變化的線條則應是鉛筆一類的硬筆痕跡。雖然因書中圖版多為單色，無法確定畫面是否均有設色，但透過書中以著色木版畫複製的部分看來，福田作畫當時，許多作品應該都在底稿完成後再上一層薄彩。綜覽《支那大觀》，福田的作品應該都是現場寫生，因此以快速用筆、單純的色彩捕捉眼前景像，是這套作品的基本特色，而整套作品的描繪主題則是旗人、小販與物品等異域風俗。與陳師曾相同的是，陳師曾也以類似西式水彩的手法來描繪對他而言如同異域一般的北京風俗。

[69] 圖版見青木正兒編，劉延年繪，內田道夫著，《北京風俗図譜》，頁154。

[70] ワーグマン圖版見鏑木清方編、藤澤衛彥解說，《風俗畫大成8：目でみる文明開化の時代》，頁51。

Wirgman來自英國，他所擅長的描繪方式是傳統的西式手法，而福田周太郎的作品中，也可見到他對西洋透視與速寫的熟悉度。雖然陳師曾的西畫技巧不如Wirgman與福田周太郎來得嫻熟，但若將此三人一起放到二十世紀初的日本，他們的作畫方式與描繪民俗的選材，應可視為同一脈絡下的發展。

以陳師曾來說，他曾於1902－1909年赴日學習，並與周作人等北大教員互有往來，因此陳師曾對於以北大為發展地的民俗學應有認識；[71] 而旅居日本多年的他，對日本當時隨處可見之職人、城市風俗圖繪或漫畫、插畫等，想必也並不陌生。因此筆者大膽推測，這類在日本輕而易見的各種風俗圖像與技法，較之中國傳統風俗圖，恐怕才是啟發陳師曾創作《北京風俗圖》的主要誘因。尤其來自南方的陳師曾以「風俗」描寫形同「異域」的北京，畫出不同以往的北京印象，此模式頗呼應於民俗學觀，以及Charles Wirgman與福田周太郎對作為「異域」之日本、中國的描繪。值得注意的是，除了《北京風俗圖》之外，陳師曾也有一部份作品可看到外來影響的痕跡。

（二） 陳師曾的「繪畫新貌」

1912年陳師曾回憶1911年冬天，晨經南京雞鳴山遙望鍾山之際，見殘雪未消、晨光在樹的景象好似范寬《關山雪霽圖》，而畫下《過雞鳴遙望鍾山》。[72] 時隔一年，陳師曾在畫上感嘆落筆未能臻至當時所見（圖19）。陳師曾畫此圖雖與傳統畫家受生活感動而創作的動機相去不遠，但此作的表現卻如《北京風俗圖》般，可清楚看到西方畫法的運用。更準確地說，是已經日本轉化過的西洋畫法。

《過雞鳴遙望鍾山》中，陳師曾所描寫的鍾山一改傳統皴法面貌，藉由無以名之、大筆刷染而成的墨染與大片留白，積畫出鍾山殘雪靄靄與晨光相

[71] 龔產興，〈陳師曾年表〉，《朵雲》，6期（1984.5），頁111；盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，頁138-139。

[72] 因陳師曾未為此圖命名，筆者暫以《過雞鳴遙望鍾山》稱之。感謝龔產興教授提供此畫照片！

映的景像。前景樹叢，則以渾厚的金石用筆寫出傳統象徵寒林的抽象符號。雖然陳師曾自謙回憶的冬日景像「已失之八九」，但他活潑的積染與水紋所呼應出的效果，以及如西畫寫生、照相取景般具有景深遠近的構圖，皆帶給觀者一種新的視覺經驗與感受。然而，即使《過雞鳴遙望鍾山》的構圖與陳師曾參融西法的表現已脫離中國傳統，但如《北京風俗圖》般，陳師曾在兩件作品上所使用的金石用筆，乃是連接傳統與西方的重要關鍵。

陳師曾於《過雞鳴遙望鍾山》一圖所呈現的高反差效果、藉由曲折的線條分割山體、再以大筆墨塊做出中間層次的手法，雖不易在中國尋得淵源，卻可於日本十八、十九世紀的南畫傳統見到前例。如成瀨不二雄在《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》中所討論，十八、十九世紀的南畫家如池大雅（1723－1776）、谷文晁（1763－1840）、渡邊華山（1793－1841）等，有所謂「真景圖」的創作。這類作品雖可見到傳統南畫的筆墨表現，但畫家們對於觀察自然實景的重視及西式構圖的採用等，都可見西方畫學的影響。其中身為蘭學家之渡邊華山所畫的《富嶽圖》，其取景方式、山體分面處理、高反差色調、與大筆墨染等表現，皆與陳師曾《過雞鳴遙望鍾山》的處理相近（圖20）。⑬

如成瀨不二雄所注意到的，《富嶽圖》中的富士山並非使用傳統的三峰型樣貌，而是具有寫實性的表現，此可反映出當時日本將西法引入南畫的時代面貌。⑭ 因此《富嶽圖》上將南畫傳統與西方畫法相融一爐的做法，可說是渡邊華山在時代趨勢下的選擇，也是日本畫家對西方畫學東傳的一種因應。二十世紀初留學日本的陳師曾，即可能在當時關注過這些南畫家的作品，將之轉化成自己的養分。

除《過雞鳴遙望鍾山》及《北京風俗圖》是以日常觀察為基礎、融入中西畫法之外，陳師曾過世前三年仍持續創作這類風俗作品。

陳師曾1920年曾與友人前往北京附近香火鼎盛的妙峰山遊玩，之後他以

⑬ 成瀨不二雄，《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》（東京：中央公論美術出版，1998），頁188-232。《富嶽圖》圖版見頁230。

⑭ 成瀨不二雄，《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，頁231。

妙峰山為題畫了兩件《山水人物扇面》，此與《北京風俗圖》一樣，都是取材自日常生活與民俗活動的畫作（圖21、22）。巧合的是北大國學門在1925年，也曾對妙峰山進香活動進行調查，依此看來妙峰山應是當時關懷民俗者的記錄焦點。⑮

以妙峰山為題的作品在中國傳統並非從所未見，但目前尚可見到的《妙峰山進香圖》是出自清代民間畫家之手，相同的題材在陳師曾之前似乎未出現在文人畫家的傳統中，陳師曾的表現也與傳統從遠景描寫整個進香景象的處理不同（圖23）。⑯ 陳師曾的二作上除可見到如《北京風俗圖》的硬筆打稿痕跡外，在弧形扇面上以近大遠小的物象來強調景深的構圖，以及對乘轎、乞討、搬運等見聞的近距離描寫，在在是畫家於傳統中結合西法、重視觀察的結果。畫面上多樣而鮮麗的色彩不同於文人畫家予人講求淡彩、高雅的設色印象，但陳師曾大膽使用民間色彩於畫面，可能正反映出真實情景。⑰ 整體而言，《山水人物扇面》中的豐富色彩與人群聚集表現了進香過程的熱鬧喧嘩，陳師曾以當代人入畫的描寫方式在當時中國傳統畫家的作品中極為少見，卻與《北京風俗圖》為相同概念下的作品，也與日本畫家如司馬江漢（1747－1818）等在傳統扇面上表現西式透視的作法相類（圖24）。⑱

⑮ 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起──以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》，頁351-352。

⑯ 據陳師曾《山水人物扇面（二）》的題跋指出，1920年夏，他與友人森玉前往妙峰山，回來後以畫記此事；《山水人物扇面（一）》，也有「森玉先生留玩。師曾戲筆。」之題，由於兩圖皆描寫進香活動，且均記載森玉同行，故筆者認為兩件扇面完成於同時。此外筆者推測，「森玉」應為陳師曾教育部同仁徐鴻寶，森玉為其字，他曾任教育部僉事及京師圖書館主任，與魯迅、鄭振鐸等也有往來。徐鴻寶資料參閱魯迅，《魯迅全集》，第15卷，頁524。劉英民、李艷明責任編輯，《鄭振鐸全集》（石家庄：花山文藝出版社，1998），第16卷，頁241。

⑰ 錢稻孫介紹花陰會展覽時提到也注意到陳師曾在用色上的特殊之處：「……。〈廣濟寺〉，是我以為師曾今次出品洋畫中最佳作。早晨底陽光樹影，表現出清爽活潑底感興。這畫還有裝飾的美。紅、黃、綠三種色彩配在一處，都用極飽和的□量，是極俗氣底。這幅畫正用這極俗底配色，而能表現極饒詩趣底景象。你看這幅有一些俗氣沒有呢？」。見錢稻孫，〈花陰會底洋畫〉。

⑱ 圖版見成瀨不二雄，《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，頁285。

除此之外，陳師曾另有一些寫生取景的嘗試，如《石坊》、《園林小景冊頁》、《流水音》等，這些畫面都與傳統構圖不太相同，倒如現場寫生直將眼前所見移入紙面。⑲ 以《流水音》為例，陳師曾對前景枝幹、葉形的描繪較為具體，但遠景樹叢則採取較無層次、細節分別的處理，前、後景的差異使畫面的距離感更為強烈（圖25）。這樣的表現與西畫上經常利用前、後景對比——如前景清晰、有細節；遠景模糊、簡要——來推移平面空間的概念與畫法基本一致，即如淺井忠（1856—1907）、高橋源吉（1858—1913）在《習画帖》（1883出版）中所示範的風景畫一般（圖26）。⑳ 就此而言，陳師曾的這類作品似乎距離傳統「山水」脈絡稍遠，反倒接近西方「風景畫」的概念。

事實上陳師曾也擅長漫畫與插畫。民國元年在上海開辦的《太平洋報》由李叔同擔任廣告部主任，陳師曾自第一號起為其繪製插圖。㉑ 這些作品內容多樣，包括簡筆山水、花鳥、仿漢磚拓片人像、書法所寫的廣告詞等。據豐子愷（1898－1975）表示，陳師曾這些作品啟發了他日後的漫畫創作，陳師曾也因此被譽為「中國漫畫始源」。㉒《太平洋報》的插畫中，有一些畫面設計相較於傳統所見，顯得頗為特殊，如1912年4月4日的報紙上刊登了一

⑲《石坊》圖版見陳師曾，《陳師曾先生遺墨》（北平：淳菁閣，1924），第3集，無頁碼；《園林小景冊頁》圖版見谷溪編，《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖155；《流水音》相片則感謝龔產興教授提供。雖然這些作品的年代已不得而知，但筆者認為可能是1909年陳師曾回國之後，至1923年他過世的這十四年間所繪。雖然十四年的時間不短，但就一位畫家的畫風而言，變化可能有限，而不易判斷作品年代的確切落點。

⑳《習畫帖》圖版見金子一夫，《近代日本美術教育の研究—明治時期—》，頁35。

㉑《太平洋報》自1912年4月1日起發行第1期報紙。陳師曾為《太平洋報》所畫作品，有不少刊登在〈太平洋畫集〉專欄中，但為《太平洋報》作畫者非僅陳師曾一人。參閱金菊貞、郭長海，〈李叔同在太平洋報時期的美術活動〉，收入曹布拉主編，《弘一大師藝術論》，頁75-86。

㉒ 豐子愷，〈我的漫畫〉，《雄獅美術》，77期（1977.7），頁68；畢克官，〈憶陳師曾簡筆畫的發現— 紀念弘一法師和子愷老師〉，《人民政協報》，1995年6月17日，周末版版3。感謝龔產興教授賜見畢克官文！畢克官，〈陳師曾的畫〉，《中國漫畫史話》（天津：百花文藝出版社，2005），頁45。

幅邊框引人注目的畫面：一枝杏花從畫中伸出成為邊框的一部分。4月22日的插圖中，則見被邊框鑲住的一幅作品遲如剪貼般，直接重疊於另一個畫面上（圖27、28）。這樣的表現在《太平洋報》上為數不少，事實上，這是陳師曾學習日本明治（1852－1912）、大正（1912－1916）時期以來所流行之插圖樣式的表現。如山本芳翠（1850－1906）1884年為《蜻蛉集》所畫的扉頁插圖，即見一朵菊花自文字邊框後長出；明治時期發行的明信片、報章廣告插圖、《文芸俱楽部》等文學雜誌，亦多見採用植物邊框或兩個畫面重疊的插圖樣式（圖29、30）。㉓ 這些近代日本插畫所使用的裝飾圖案或邊框設計的構想來源，主要是日本畫家自歐洲引進的「新藝術（Art Nouveau）」，此風格在當時的日本發生了重要影響，亦推動創作者將日本傳統與西洋畫法融合於同一畫面的實踐。㉔

《太平洋報》上的插圖也有陳師曾引用日本浮世繪常見之圖式的表現。如5月6日《太平洋報》刊登的一幅插圖，陳師曾畫一人趴於橋上欄杆，頭向下望。此畫面上不論是下望的人物或粗直高聳的橋墩，均非中國傳統繪畫之橋的造型與人物形象的表現，卻喚起了吾人心中對日本浮世繪的印象。雖然這類大橋圖像遍存於日本其他畫家如歌川廣重（1979－1858）、小山正太郎

㉓ 山本芳翠作品圖版見高階繪里加，〈山本芳翠《十二支》についての一試論〉，《近代画説：明治美術学会誌》，2號（1993.12），頁70；「日露戰捷記念」明信片、報章廣告插圖圖版，見榧野八束，《近代日本のデザイン文化史 1868-1926》（東京：フェルムアート社，1992），頁226、249；《文芸俱楽部》圖版見10卷12號（1905.9），頁241。據鏑木清方回憶，《文芸俱楽部》的插圖常由一流大師執筆，見匠秀夫，《日本の近代美術と文学：挿絵史とその周辺》（東京：沖積社，2004），頁10。

㉔ 關於《蜻蛉集》所融合的日、西畫風與日本近代插畫研究之討論，可參閱高階繪里加，〈パリ時代の山本芳翠〉，《近代画説：明治美術学会誌》，4號（1995.12），頁47-49；匠秀夫，《日本の近代美術と文学：挿絵史とその周辺》。關於Art Nouveau對日本畫壇、圖案設計、工藝發展之影響，相關研究如クリストフ・マルケ（Christophe Marquet），〈巴里の浅井忠—「図案」へのめざめ〉，《近代画説：明治美術学会誌》，1號（1992.11），頁12-45；榧野八束，《近代日本のデザイン文化史 1868-1926》，頁228-229；東京国立博物館等編，《世紀の祭典 万国博覧会の美術》（東京：NHKプロモーション、日本経済新聞社，2004），頁117-120；Su-hsing Lin, "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China," pp. 71- 72.

等的作品，但採取正面趴在大橋邊下望的人物形象，卻似乎更接近北齋作品的典型（圖31、32）。㉕

除報刊插圖之外，陳師曾的《讀畫圖》與《姚華小像》也很接近插畫、漫畫的表現。

《讀畫圖》畫的是1917年底葉恭綽、金城、陳漢弟（1874－1949）等人為賑京畿水災，集各收藏家藏品在中央公園所辦的展覽會現場（圖33）。雖然陳師曾以「讀畫圖」為名，卻未使用傳統讀畫圖模式──由童子將作品撐於畫桿上，群儒聚觀──的方式來表現。㊱ 陳師曾的《讀畫圖》彷若現場寫生，將中央公園展場收入畫面，既如相片，也像報章插圖或「時髦漫畫」㊲ 一般。畫中有人聚在卷軸前品頭論足，有人圍在桌上的長卷、冊頁邊仔細推敲，透過部分觀者從人縫擠入及觀畫者全神貫注的各種神情，將展覽會場的人聲鼎沸深刻拈出（圖33-1）。《讀畫圖》除畫上兩位外國人士之外，陳師曾對其他人的面容、特徵也描寫得十分真實，據黃濬表示，時人一見此圖即知畫中所畫何人。㊳

陳師曾的《讀畫圖》先用朽筆打稿再以墨線作速寫勾繪的作法，與稍早完成的《北京風俗圖》同出一轍。陳師曾的上色方式依然如《北京風俗圖》般，採取隨意暈染、混色的處理，類似於西方水彩畫法（圖33-2）。此外也像速寫或漫畫般，藉由留白線條，表現深色衣物表面之凹凸轉折或兩物間的

㉕ 北齋作品圖版見日本アート・センタ編集，《名品物浮世絵 8 北斎Ⅰ》（東京：ぎようせい，1991），圖6、頁123。広重作品圖版見ヘンリー・スミス著，生活史研究所監譯，《広重 名所江戶百景》（東京：岩波書店，2004第4刷），圖59、76等；小山正太郎作品，見金子一夫，《近代日本美術教育の研究─明治・大正時期─》，頁247。賴國生（Kuo-sheng Lai）的博士論文"Learning New Painting from Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, with Focus on Chen Shizeng (1876-1923)," p. 151也提到陳師曾此作受日本浮世繪影響，但未進一步確認此與北齋的關係。

㊱ 如謝環《杏園雅集》所見，圖版請見Richard M. Barnhart, Wen C. Fong, Maxwell K. Hearn, *Mandate of Heaven: Emperors and Artists in China* (New York & Zurich: The Metropolitan Museum of Art & Museum Rietberg, 1996), p. 103.

㊲ 此語出自《北京風俗圖》後的王蓮跋。見楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁76-77。

㊳ 黃濬，《花隨人聖盦摭憶》（臺北：九思出版社，1978臺1版，1965年2月香港影印初版，原1943年3月初版），頁469。

區別（圖33-3、34）。總之《讀畫圖》上所見的表現手法，在稍早的《北京風俗圖》中已經出現（圖1-14）。

值得注意的是，陳師曾以展覽會場作為繪畫題材似乎首見於中國畫史，但不論取材角度、融入西方的描繪方式等，在日本畫家身上都可見到前例。如橋口五葉（1881－1921）所畫《第七回絵画共進会・美術院展覧会》的速寫，或《風俗画報》（1890－1916刊行）中所刊登的《日本美術協会の展覧会》二圖，在題材與描寫手法上皆與《讀畫圖》相同（圖34、35）。而這類以展覽現場為主題的作品，在日本明治時期的漫、插畫中也是尋常易見。㊴

至於《姚華小像》則可說是現代漫畫的一種表現（圖36）。畫面上，陳師曾沒有勾勒姚華輪廓，直接以藤黃來圖寫他的圓臉，之後再以黑墨圖畫出姚華的兩撮頭髮、八字鬍、鼻孔及眼鏡。㊵ 此像造型簡單滑稽、配色單純突出，將姚華的形象塑造如漫畫人物般誇張有趣。但陳師曾選擇在傳統卷軸上，以傳統墨彩呈現深具現代感的漫畫風格，又在畫旁留下許多空白由陳、姚的友人題字於上，因此《姚華小像》從畫法到形式，均可說是傳統結合西洋的一種表現。

透過上述討論，可見陳師曾在創作形式、風格與概念等方面，深受二十世紀左右於日本所見之各種視覺圖像與日、西繪畫融合的啟發。但除了純粹由日本當地的美術作品獲得想法之外，陳師曾可能也透過所認識的新觀念──比方地質學或考古學，來思考創作。例如陳師曾在《花卉山水冊頁》中，有一幅1913年描繪日本淺間火山爆發的〈淺間餘燄〉，據陳師曾題跋，此作乃依據地質學知識所作（圖37）：㊶

㊴ 二圖圖版見草薙奈津子編著，《院展100年の名画─天心ワールド─日本美術院》（東京：小學館，1998），頁56；日本近代史研究會，《画報 日本近代の歷史5 大日本帝國の確立》，頁91。其他以展覽為主題的作品圖版如，日本近代史研究會，《画報 日本近代の歷史5 大日本帝國の確立》，頁170-171；宮武外骨著，吉野孝雄編，《滑稽漫画館》，頁64。

㊵ 《姚華小像》圖版見谷溪編，《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖66。

㊶ 作品圖版見谷谿編，《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖8之8。此圖錄尚未出版之前，感謝谷谿先生提供此作照片以為參考。

淺間餘談。去年日本淺間火山爆裂，予雖未目睹其狀，想像成圖，於地質學中存其印象耳。

此畫構圖取景如西畫、照片般，冒出紅色火光的火山夾雜著濃濃黑煙，當是陳師曾想像火山爆發之情景所繪。雖然陳師曾以傳統筆墨及朱、藍等重彩來敷染遠山，但陳師曾所選擇的題材和描繪手法卻非傳統常見。有意思的是，淺間火山爆發在日本似乎是常見的題材與日常話題，單單明治年間再版十幾次、影響甚廣的志賀重昂（1863－1927）《日本風景論》，即以地質學、地理學等科學新知的角度來介紹淺間山，並搭配樋畑雪湖（1858－1943）的木版插圖說明淺間山的爆發情景（圖38）。㉒ 陳師曾的〈淺間餘談〉，其分割山體的斜向線條與版畫上的山體分割有幾分相似，尤其二者均以火山爆發的當時來呈現淺間山，反應出的可說是當時日本對淺間山的普遍認識（圖37、38）。加上陳師曾個人提到創作此圖是藉由地質學的印象而來，因此筆者認為此作乃是陳師曾將地質學書本內之知識帶入傳統繪畫的嘗試。

地質學之外，陳師曾也將考古學、敦煌學的知識，運用到他的創作中。關於陳師曾畫佛像的創新之處，俞劍華已經提過，他認為陳師曾不僅以寫生法描繪所見的佛像雕塑，有些佛畫亦如敦煌壁畫一般。㉓ 以圖39為例，陳師曾將佛像以正面的姿態、置中「安排」在紙面上的作法，如未經構圖、直接將神龕前所見的佛像搬入眼前一般，亦如臨仿自壁畫上的佛像，這樣的安排與傳統沿用格套所畫的佛像大不相同。㉔ 而吳昌碩（1844－1927）1914年的《佛像》，雖然畫面背景留白、構圖單純，但畫上的佛，是以緩行中的側面姿態示人，此要表現的是一位如存活於真人世界的神佛一般，而非坐在神龕中的「佛像」（圖40）。㉕ 對照於此，陳師曾以質樸的線條來描繪正面、

㉒ 樋畑雪湖的版畫與志賀重昂的討論見，志賀重昂，《日本風景論》（東京：岩波書店，1938年版），頁96、120-121。另可參見Watanabe Toshio & Kikuchi Yuko, "Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life," pp. 63-52的討論。

㉓ 俞劍華，《陳師曾》，頁6-7。

㉔ 陳師曾《佛像》圖版，見陳師曾，《陳師曾先生遺墨》，第3集，無頁碼。

㉕ 吳昌碩作品圖版見，董玉龍編著，《吳昌碩精品集》（北京：人民美術出版社，1999），圖71。陳師曾也有採用如吳昌碩畫所見之中國傳統佛畫風格的作品，如《達摩圖》，圖版見谷谿編，《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖57。

帶有背光的《佛像》，倒近似敦煌等地之早期壁畫、彩塑的風格（圖41）。㉖

雖然目前吾人無法得知陳師曾的《佛像》完成於何時，但陳師曾之所以創作出這類佛像風格，應該與發展於二十世紀前後的敦煌學和考古學有關，這兩門學問在當時因延續清代金石研究的傳統且乘著西學熱潮，逐漸受知識界重視。㉗ 不過中國學術界對於敦煌文物的散佚，雖然自1909年羅振玉（1866－1940）撰寫〈敦煌石室書目及發見之原始〉至1922年沈兼士（1887－1947）的〈國學門建議書〉之間一直有所反映，但實際上卻無法真正進入敦煌學的研究領域，甚至「敦煌學」一詞在中國的出現也晚至1930年才由陳寅恪（1890－1969）提出。㉘ 雖然現在吾人已無法瞭解陳師曾曾接觸過哪類出土佛像，但從記錄可知，他曾留意過日本考古家從西域運回日本付印的石刻佛畫。㉙ 而日本從1902年組成中亞探險隊開始，陸續由不少學者帶回大量敦煌文書加以整理，甚至在1911年已於京都大學公開展示。㉚ 陳師曾在日本就學的時間是1902－1909年，這段時間日本對敦煌已有相當的關懷，但及至

㉖ 圖版見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・繪畫編15》（北京：北京人民美術出版社，1985），圖13。

㉗ 「敦煌學」一語最早由陳寅恪提出，與陳師曾相善的葉恭綽、蔡元培等也與敦煌研究密切關聯。相關討論參閱榮新江，《敦煌學十八講》（北京：北京大學出版社，2001），頁53-74、164-177；王國維，〈最近二三十年中中國新發見之學問〉、陳寅恪，〈陳垣敦煌劫餘錄序〉、傅芸子，〈三十年來中國之敦煌學〉，收入馮志文、楊際平主編，《中國敦煌學百年文庫》（蘭州：甘肅文化出版社，1999），綜述卷，1，頁49-52、53-54、182-190；賓俠父，《敦煌學發凡》（烏魯木齊：新疆大學出版社，1991），頁49。

㉘ 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起──以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》，頁177-186。

㉙ 陳師曾，〈中國人物畫之變遷〉，《東方雜誌》，18卷17號（1921.9），頁120。

㉚ 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起──以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》，頁184；Aida Yuen Wong, "The East, Nationalism, and Taishô Democracy: Naitô Konan's History of Chinese Painting," *Sino-Japanese Studies*, vol. 11, no. 2 (May 1999), pp. 9. 此外關於日本與中國敦煌學發展的關係，另可參閱Aida Yuen Wong, "Dunhuangology as Nationalist Apparatus: The Kyoto School of Oriental Studies and its Connections with Modern Chinese Historiography," *Japanese Cultural Nationalism: At Home and in the Asia Pacific* (Folkestone, Kent: Global Oriental Ltd., 2004), pp. 252-267. 感謝匿名審稿人賜知Aida Yuen Wong二文！

陳師曾過世的1923年，中國仍尚未見有組織的敦煌學研究，因此陳師曾透過日本學界瞭解敦煌佛像的可能性著實不小。

透過上文研究，陳師曾所創造出不同於傳統所見之繪畫新貌，大抵可歸納為下列二點。就技術面來說，如《北京風俗圖》所見之融合中西的畫風，可說是陳師曾創造繪畫新貌成立的基礎；就觀念面而言，透過近代新興之博物學、地質學、考古學、漫畫、民俗圖繪、插圖等新知識重新面對傳統創作，乃是陳師曾這批作品所以成立的主要內涵。陳師曾不受限於傳統文人的身分、題材，積極投入過去士人畫家幾未參與的藝術範疇，不僅反映出東西交會之時代特質，亦顯示陳師曾面對傳統的觀點已不同以往。雖然吾人對於陳師曾在日本曾學習過哪種畫風、哪些視覺形式，所知十分有限，但透過對陳師曾的《北京風俗圖》及現存繪畫新貌的風格分析，可見陳師曾將在日本所接觸到的新畫法與新觀念帶入中國傳統繪畫的處理。當然，前文將各式日本對照物作為陳師曾畫風比對，即如將這些對照物抽離原本脈絡、似斷片一般，難以窮盡其各自意義。但在筆者盡量以明治時期廣泛可見的作品，及1902－1909年陳師曾在日期間的對照物作為列舉原則之下，此廣博、普遍的取樣方式，反而更能拼湊出日本近代所呈現出的視覺印象，並從中鋪陳出這批對照物在日本的稀鬆平常。也因此陳師曾得以創作出不同傳統的「文人繪畫」，關鍵當是不容忽視的日本啟示。

進一步來說，在陳師曾創作中所看到他對於引進新知的態度，其實也是民初新式知識分子的共同追求與文化實踐。[101] 例如早在陳師曾為《太平洋報》製作插圖之前，魯迅1909年出版的《域外小說集》已邀請陳師曾為其設計的封面題字。[102]《魯迅裝幀繫年》作者楊永德即於書中表示，將插圖放在封面的做法，「可能來自魯迅在日本的留學和接觸外文書籍較多的緣故」。[103] 至

[101] 相關討論見盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，頁156-168。

[102]《域外小說集》封面圖版，見楊永德編著，《魯迅裝幀繫年》（北京：人民美術出版社，2001），頁407。

[103] 引自楊永德編著，《魯迅裝幀繫年》，頁307。

於《太平洋報》的廣告部主任李叔同也為報紙製作插圖，其與日本畫壇的關係早有學者已經指出。[104] 由知名畫家為文學界跨刀配製插畫的合作，在日本明治、大正時期至為普遍，可說是相當時髦的畫界現象，如日本的前衛團體白馬會，其成員黑田清輝（1866－1924）、藤島武二（1867－1943）、長原孝太郎（1864－1930）、青木繁（1882－1911）等，都是《明星》雜誌的重要參與者。[105] 這些風行於日本的新視覺形式，想必對當時旅日的陳師曾、魯迅與曾參加白馬會展覽的李叔同等來說，極為熟悉。[106] 而對於出土物的興趣也不止於陳師曾個人，他的好友姚華為靜文齋、淳菁閣所繪的箋紙花樣，也有「古佛箋」、「西域古蹟箋」、「唐畫壁磚箋」等，其佛像表現和陳師曾的風格頗為相近。[107] 由此顯見對考古學、敦煌學等新興學科的興趣普遍存在於陳師曾與交游之間，而陳師曾即藉由他對這些新知識與新畫法的掌握，創造出他的《北京風俗圖》。

三、不同時代的觀者回應

如上所述，陳師曾《北京風俗圖》在風格與題材方面，反映了畫家在創作上，面對傳統與日本啟示的因應與選擇。而採用新式畫法繪成的《北京風俗圖》，畫面上所流露出的情感與畫家對世局的關懷，顯然也因不同於傳統風俗圖的追求，深受觀者認同。因此跨越1910至1940年代的觀眾群在不同的時代背景下，也紛紛透過《北京風俗圖》，各自連結出屬於不同時代觀者對這套冊頁的感受與期許。

[104] 如Su-hsing Lin, "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China," pp. 50-79, 86-87; 西槇偉，〈中国新文化運動の源流―李叔同の『音楽小雜誌』と明治日本〉，《比較文学》，38巻（1995），頁62-75。

[105] 引自匠秀夫，《日本の近代美術と文学：挿絵史とその周辺》，頁89。

[106] 西槇偉，〈關於李叔同的油畫創作〉，《弘一大師藝術論》，頁113。

[107] 圖版參閱魯迅、鄭振鐸編，《北京箋譜》（北京：榮寶齋新記，1958。原名《北平箋譜》，於1933年出版），第4冊，頁「姚華」下各圖譜。

陳師曾的《北京風俗圖》最晚於1916年初完成，這套冊頁除三十四幅畫作之外，前有金城、程康的題字，後附潘語舲（生卒年不詳）、張志魚、王蘧（1884－1944）、葉恭綽的題跋，此外，每幅畫面還有眾人題字。整體來說，所有的題字年代分散於冊頁完成之後到1940年代中。[108] 透過這些題跋內容，可發現觀者透過這套冊頁所獲得的感受與回應，大抵可依時間先後分成二階段，第一段是1910至1920年代，第二段是1930至1940年代，但不論是哪個階段，都立基於對陳師曾在《北京風俗圖》中所傳達出之情感的瞭解而來。第一個階段裡的題跋者，可確定多為與陳師曾有直接接觸的友人，他們都居住在北京，由於與陳師曾相識也熟悉北京生活，他們對陳師曾在《北京風俗圖》中所描繪的北京見聞與情感似乎非常了然於胸。而1930至1940年間的觀者可能不見得親識於陳師曾，但因面臨時局轉變，其題跋所反映出的是他們透過這套冊頁表達對北京的懷念與時局的感嘆。除了畫上題跋之外，陳師曾1923年過世後，友人在1928年將《北京風俗圖》刊印於《陳師曾先生遺墨》中，搭配姚華的二冊《菉猗室京俗詞》同時刊行。透過姚華《京俗詞》中的文字，基本上可看出他與《北京風俗圖》第一階段的題跋者分享著相同的感懷。另外，《北京風俗圖》也曾在1926至1928年於《北洋畫報》上連載。此番連載在文字上雖僅一條短訊可供參考，但根據畫報的形式、內容及《北京風俗圖》被刊登的狀況，倒顯示編者企圖藉由相關新興「民俗學」的《北京風俗圖》來吸引讀者的可能。[109] 以下，筆者將綜合《北京風俗圖》的題跋與相關出版品，來討論1910至1940年代觀者群受《北京風俗圖》的感染之後，所衍生出的不同關懷。

---

[108] 《北京風俗圖》上的題跋者並非皆落有名款及年代，筆者依照各書跡與題跋者生平，來推敲各則題跋者的身份與題跋年代。相關研究見盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，頁21-22、附表一、附表四。此外，楊良志，〈出版說明〉，《北京風俗》，頁1羅列的題跋者中，認為〈烤蕃薯〉頁上「百尺樓」印的落款者為陳樓（圖1-3），但筆者依據書跡比對，認為此「百尺樓」的跋者應為陳止。見盧宣妃同文，頁234的討論。

[109] 陳師曾，《陳師曾先生遺墨》（北平：淳菁閣，1928），第11、12集；姚華，《菉猗室京俗詞》，上、下冊；陳師曾，〈陳師曾先生北京風俗畫〉，《北洋畫報》，1926年11月20日—1928年11月29日。

經過整理、比對，筆者認為《北京風俗圖》中除陳師曾之外，題寫於1910至1920年代的題跋者有程康、金城、陳止、何賓笙、潘語舲與張志魚；1930至1940年代的題跋者，則有張啟後（生卒年不詳）、鄭午昌（1894－1952）、童大年（約1874－1955）、馬公愚（1893－1969）、葉恭綽與王蘧等六人。綜觀這些題跋雖可舉出代表不同年代之特殊選擇的內容，但不可否認，前、後二期之多數題跋者是基於畫面本身藉題抒發，就此部分而言，難以顯示時代之別。[110] 由於本文企圖觀察的是不同年代觀者在《北京風俗圖》的感染下，是否產生出不同時代的感受，因此下文將鎖定具有鮮明時代特色的題跋進行討論。

首先，關於前、後年代題跋內容的具體差別，筆者認為可先以《北京風俗圖》，〈慈航車〉上的題跋來看（圖1-4a）。

〈慈航車〉上有陳止、葉恭綽二人題跋。陳止跋的年代是筆者根據〈糖葫蘆〉頁，陳止落款於1917年的題跋推測而來（圖1-15）；葉恭綽的部分則依據畫冊後跋的內容及其生平推測，應落款於1937至1944年間。[111] 二則題跋內容如下：

> 云何陸地有慈航，一片婆心到萬腸。任是肩摩還轂擊，且容折角示周行。

> 此乃某寺和尚製，以專收殮街市中之棄嬰尸骸者。行之已百餘年，不知能繼否？恐知之者少，故為拈出。

陳止的七言詩雖未解釋陳師曾所畫之「陸地慈航」為何，卻顯示他對此慈航車周旋於北京街市、善心濟世事蹟的瞭解，其言詞口吻可見其對慈航車之慈悲心腸的感念。相較之下，葉恭綽的跋語則側重說明〈慈航車〉的主題，由

---

[110] 這類題跋在前、後期均可見。前期如何賓笙為〈菊花擔〉題：「吃過正陽樓螃蟹，買來土地廟菊花。一枝土定插攲斜，絕勝盆花作假。」後期如鄭午昌1944年題〈坤書大鼓〉：「紛紛珠玉聲聲鼓，激楚纏綿總斷魂。倘許添香閒細聽，梨花滿地不開門。」此二跋見楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁38-39、46-47。

[111] 葉恭綽跋亦未出現於1928年5月出版的《陳師曾先生遺墨》下，可知此跋年代甚晚。

其「行之已百餘年，不知能繼否？」的字句看來，葉恭綽題字當時的心情似乎帶有幾分擔心與不安，好像唯恐知道此畫內容及瞭解北京陸地慈航事蹟者越來越少，故於畫上特別說明。

陳止與葉恭綽的題字明白顯示了兩種不同的關懷。陳止深解陳師曾所繪為何，並因居住於北京，面對畫上的慈航車時並非如一般觀者僅藉題抒發，而展現出較為深刻的情感。這種現象也體現在其他與陳止同期的題跋者身上。如〈烤蕃薯〉頁，何賓笙題（圖1-3）：

> 夫也不良，生此兩郎。苦我街頭，博一日糧。

指出了何賓笙似乎清楚陳師曾所畫的是哪一家蕃薯鋪子，並因瞭解此家之困難，故借畫上婦人心境題寫此頁。此外如何賓笙、陳止為〈喇嘛僧〉所題的跋語，也反映出他們身居北京對喇嘛的熟悉，以及如同北京民眾對喇嘛的行徑印象低劣。⑫ 第一階段的題跋者對陳師曾畫《北京風俗圖》初衷的深解，尤其反映在程康題〈火媒撣帚〉的文句上（圖1-9）：

> 予觀師曾所畫北京風俗，尤極重視此幅。蓋著筆處均極能曲盡貧民情狀。昔東坡贈楊耆詩，嘗自序云：女無美惡，富者妍；士無賢不肖，貧者鄙。然則師曾此作，用心亦良苦矣。覽竟為系一絕。
>
> 垢顏蓬鬢逐風霜，乞食披塵叫路旁。此去回頭君莫笑，人間貧富海茫茫。
>
> 蘇句。

顯然程康十分明瞭陳師曾意在表現首都下層民眾的貧苦情狀，因此呼應於陳師曾的用心，寫下對人間貧富差距的感嘆。總之這種對北京生活的深刻了解與對陳師曾畫意的確實掌握，可視為第一期題跋者的共同特色。

⑫ 何賓笙題：「紫衣紫帽頗夷擾，徒弟錢糧吃盡休。諷罷番經喉止痛〔喇嘛誦經聲，其音在喉，翁翁之音，千人一律，初學非練習不成〕，雍和宮外找姘頭。」陳止題：「一串木槵子，手中隨意數。倘遇摩登伽，問汝寘何處？」見圖1-7。

當第一期即將告終之際，題跋者面對《北京風俗圖》的心境也開始出現一些改變。如潘語舲1925年春暮題寫的跋提到：

> ……。此後京師風俗更改如何，非有先知，不敢預測，師曾真有心人哉，對之不勝慨嘆！⑬

潘語舲的感慨恐怕與1910年以來北方軍閥爭戰不休，及1925年孫文（1866－1925）過世、國共鬥爭、日本等國在中國握有勢力、影響等時局的變動有關。尤其1925年5月所發生的「五卅慘案」甚至影響及全中國。⑭ 潘語舲題字的「春暮」當時也許「五卅慘案」尚未發生，但恐怕已有山雨欲來之勢。而潘語舲「不敢預測」北京風俗將如何更改的感慨，正開啟了《北京風俗圖》第二階段題跋者之關懷先聲。

1930至1940年代《北京風俗圖》題跋者的關懷，即是將他們對時局的感嘆投射在陳師曾的作品上。如葉恭綽在〈慈航車〉中所展現出的擔心與不安，在其與王遜為《北京風俗圖》所寫的後跋中均有跡可尋。葉恭綽提到：

> ……。抑此冊雖戲作乎？由今視之，其此物連類傷今懷古之意，可觸發于毫楮間。觀者以為《清明上河》也可，以為《東京夢華夢（案：應為「錄」字）》、《武林遺事》之插圖也可。師曾之不及見，蓋亦師曾之幸也。……。⑮

⑬ 楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁72-73。

⑭ 參閱Jmaes E. Sheridan, C. Martin Wilbur著，劉敬坤、潘君拯主譯，費正清（John King Fairbank）主編，《劍橋中國史》（民國篇1912－1949，上。臺北：南天書局有限公司，1999），第12冊，頁361-396、674-678；衛藤沈吉著，章建剛等譯，費正清主編，《劍橋中華民國史》）（上海：上海人民出版社，1992），第2部，頁84-129。

⑮ 楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁78-79。

王蓮跋說：

北京舊為帝王都，典章冠冕今成陳迹，唯民間風習未盡變易，猶有足資存紀。師曾能曲狀其情，傳神阿堵，使人如置春明，耳目恍接，真有長安奕棋之感。曩見師曾繪時妝景物眇肖，雅有士氣。時髦漫畫詎可齊觀？蓋其書渾淳厚，筆簡而意工。史癡翁未得嫥美于前也。此雖燕京采風小景，直可作民俗圖志觀。[116]

如上文所見，究竟葉恭綽所擔心之事、令王蓮見此畫有「長安奕棋」之嘆的因素為何？筆者推測，二人所指的應該就是1937年盧溝橋事變後北方被日本佔領一事。[117] 由於葉恭綽、王蓮題跋當時北京已不復見，藉由《北京風俗圖》的感染，體會到失去的國土只能追憶，於是葉恭綽將《北京風俗圖》比為宋（960－1279）孟元老（生卒年不詳）的《東京夢華錄》及張擇端（生卒年不詳）的《清明上河圖》，王蓮也才慨嘆「耳目恍接，真有長安奕棋之感」，認為《北京風俗圖》可作為「民俗圖志」記錄之用。故此時，這套冊頁已不只作為一件文人「戲作」的藝術品，在這些上層知識分子心中，它已可被視如歷史見證的名山事業。就此而言，葉恭綽、王蓮與其他第二階段的題跋者在面對《北京風俗圖》時，顯然比第一階段的題跋者多了更深切的家國關懷及對北京的懷念與悵望。甚至因此，他們也將復國的情緒投射在觀看《北京風俗圖》的那一刻上，如馬公愚在〈磨刀人〉頁所題：

[116] 楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁76-77。
[117] 1937年7月盧溝橋事變爆發，當月底平津地區已完全受日軍控制，許多人選擇離開北方遷往他地。雖然上海在1937年底也落入日本手中，但上海公共租界卻成為1937年後的避難天堂。參閱史景遷（Jonathan D. Spence）著，溫洽溢譯，《追尋現代中國（中）：革命與戰爭》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2001），頁594-606；Lloyd E. Eastman著，費正清主編，章建剛等譯，《劍橋中華民國史》，第2部，頁598-608。葉恭綽在1933年居上海，1937赴港，1942年10月返滬。參見葉恭綽著，遐菴年譜彙稿編印會編，《葉遐庵先生年譜》（上海：遐菴年譜彙稿編印會，1946），頁377、355、371。

第一關山秋氣高，無衣誰與念同袍。英雄肝膽女兒事，唱出新聲磨剪刀。[118]

馬公愚看〈磨刀人〉的感受確實異於同頁另一位題跋者陳止。相較而言，陳止僅藉由刀剪在磨礪前後的鈍、利之別，來突顯磨刀人的功夫了得。[119] 馬公愚卻利用《詩經》「豈曰無衣？與子同袍。」的典故，來宣示國家存亡之際，匹夫有責。雖然馬公愚跋並未紀年，但由其跋文的氣概觀之，實相應於1937年的時代背景，故筆者認為馬公愚題應是1937年後之事。

姚華配合《陳師曾先生遺墨》一同出版的《菉猗室京俗詞》，亦可納入第一階段一併視之。《京俗詞》中的內容除反映出姚華對北京的熟悉與對畫面主題的親切情感之外，透過「詞」這種特殊的文學形式來觀看《北京風俗圖》，即將此套作品帶入了另一個境界。[120] 如姚華在《菉猗室京俗詞》中對〈慈航車〉一作的題詞為：

徵招 慈航車 〔此收私包者，標曰陸地慈航。〕
墻華結子春無主。時來背人多墮。棄擲委塵埃。忍羅衣初涴。車聲門巷過。便相屬、欲言無那。是怨教埋。是羞教捨。是愁教破。十丈輭紅深。都情海、波翻意城沙堁。仗我佛心雲。湧慈航一朵。盡度孽緣無數。氈包席裹。叩青冥孰可。只生死與人偏左。願仙籙各牒鴛鴦，掌上擎珠顆。

[118] 楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁12-13。
[119] 楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁12-13。
[120] 民初詞學頗為發達，其中代表人物如王國維、梁啟超等，均在詞學的發展歷程中佔有重要位置。雖然目前對於姚華的詞學研究似仍少見，但透過姚華與梁啟超熟識、陳師曾本身也偶有詞作的情況，顯示詞學在陳師曾友人圈中似乎也可說是一種友朋往來、唱和的憑藉，具有溝通知己深交之情意的作用。關於民初詞學討論，如楊柏嶺，《晚清民初詞學思想建構》（合肥：安徽大學出版社，2004），頁350-393；朱惠國，《中國近世詞學思想研究》（上海：世紀出版集團、上海古籍出版社，2005），頁4-5、207-311。並參照朱德慈，《近代詞人考錄》（北京：中國社會科學出版社，2004），頁186-187、192、252。

相較於同頁上同一時期的陳止跋文，姚華的題詞顯然文意豐厚許多。姚華因套合「徵招」的句式、平仄，重視文辭的優雅與典故的使用，因此是在極為儒雅的文辭中，敘述其對私墮胎胞者的同情與對陸地慈航「盡度孽緣無數」之善行的感佩。雖然由於儒雅過甚，予人感覺其詞與陳師曾融合中西的畫風稍有不合之感，不過姚華的詞對於圍繞在陳師曾周圍的上層知識分子們而言，想必是相得益彰。正因姚華用詞典雅，文字本身已凝聚出豐富的意象，對於這群知識分子來說，必然在賞畫之外又增添了品詞的趣味。⑫ 此外，雖然姚華對於何謂「慈航車」作了解釋，但相較於後期也對此加以解釋的葉恭綽而言，葉恭綽並未提及對墮胎者的擔憂而掛心家國之事，由此可見二階段題跋者的心意不同。

綜上所言，透過《北京風俗圖》上的前、後期題跋與姚華《蒹猗室京俗詞》的比較、分析，吾人可發現不論哪一階段的題跋者都理解陳師曾所畫的正是「北京」，而不是沒有地域特徵，僅為一般所見之活動、風俗的記錄而已。並且他們也深為陳師曾的表現所感染，故而即使因身處不同時代背景促使他們面對這套作品時各有發揮，但終究其態度與情感的差異，均立基於對《北京風俗圖》所傳達出之情感的理解而來。雖然題跋者並未就陳師曾在創作上受日本啟示的部分加以陳述，但這並非意味他們不解陳師曾的新意，只是選擇更令他們感動的部分加以呼應，也或許他們尚未找到合適的語彙而採取既有的方式論畫。⑫ 總之，《北京風俗圖》之所以傳達出異於以往風俗圖的「北京」印象，實與陳師曾的畫法密切相關，而這對他周遭的朋友來說應該不難理解，也當是這套冊頁受到如此關注的主因之一。

---

⑫ 如黃濬回憶陳師曾畫北京風俗時，即提到陳師曾「所為北京風俗畫冊三十四種，茫父各綴一詞，藝林傳寶」。可見時人認為陳師曾畫與姚華題詞，足互為烘托。黃濬，《花隨人聖盦摭憶》，頁469。

⑫ 所有題跋者中主要有張志魚提到陳師曾「長於西法」，其他人如潘語舲、葉恭綽則舉「黃鶴山樵」、「龔翠巖」等畫史中人來議論陳師曾的風格來源。題跋見楊良志責任編輯，《北京風俗》，頁74-75、24-25、72-73。

相較於《北京風俗圖》題跋者對時事或家國的深刻關懷，《北洋畫報》的編輯則可能預期透過民俗學的風潮，刊登《北京風俗圖》以招攬讀者。《北洋畫報》自1926年11月20日開始，在長達兩年的時間裡，以〈陳師曾先生北京風俗畫〉的專欄連載《北京風俗圖》三十四頁畫作。⑬ 這應該是這套冊頁第一次公開發表，且公開當時民俗學已在中國奠下相當基礎，除學界以外，也逐漸成為一種普及的「尋常」知識，⑭ 連側重於娛樂大眾的《北洋畫報》也不時刊登〈相聲考〉、〈雍和宮觀跳鬼記〉等相關民俗報導的短文。⑮

相對於以文字為主要載體的報刊來說，「畫報」側重的是圖像的刊行，其重視圖像的原因即希望在「人人能看，人人喜歡看」之後，能夠「實行普及知識的任務」，因此《北洋畫報》所預設的讀者群，乃是屬於「人人」的大眾。⑯ 為符合各種讀者需求，《北洋畫報》的內容包含甚廣，除有畫作、書法之外，更多的是名人、貴婦的照片與生活介紹，或西洋裸女圖、通俗小說等，透過這些內容的選擇，可見隱含在《北洋畫報》「普及知識」企圖下所包含的「娛樂」性質。《北京風俗圖》在《北洋畫報》的刊登首日，編輯特地在報上註記一則宣傳啟事：

> 陳師曾先生之畫及字，早已名滿天下，無待贅言；物故後，其遺跡益為人所珍貴；所作「北京風俗畫集」，尤其生前最得意之作品，本報茲以覓得其複影全

---

⑬ 陳師曾，〈陳師曾先生北京風俗畫〉，《北洋畫報》，1926年11月20日—1928年11月29日。

⑭ 關於民俗學的普及，可藉陳以愛在《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》中，對相關民俗學推廣之北大雜誌《歌謠》的討論為說明。陳以愛認為其重要性：「不僅在於它作為北大出版的學術刊物，每期銷量又達千份左右，對各地的報紙雜誌有不容低估的影響力；與因為它以『週刊』的形式，刊登各地寄來的歌謠及討論歌謠的文章，使這些資料得以迅速傳播。…」（頁154-155）。

⑮ 小迂，〈相聲考〉，《北洋畫報》，1926年8月25日，頁3；芸子幼山合作，〈雍和宮觀跳鬼記〉，《北洋畫報》，1927年4月27日，頁2。

⑯ 括號內為《北洋畫報》的創刊詞，轉引自張元卿，〈讀圖時代的紳商、大眾讀物與文學——解讀《北洋畫報》〉，《天津社會科學》，4期（2002），頁122，並見全文討論（頁122-125）；另見向敏，〈「縱是花叢不識字，亦持一紙說新聞」——略論晚清畫報出版〉，《出版科學》，16卷5期（2008），頁88。

部，分期製版刊出，定為閱者所歡迎也。[127]

由此宣傳啟事，可推測《北洋畫報》刊登《北京風俗圖》的背後，帶有藉民俗圖繪、名人（陳師曾）得意之作以招攬讀者的企圖。偏偏在陳師曾未替《北京風俗圖》內頁命名的情況下，《北洋畫報》編輯對於此冊也是一知半解，因此刊登了錯誤訊息。

由於不知陳師曾所畫為何，《北洋畫報》編輯只能就畫上題詩及畫面內容，參考時下對北京風俗的認識來訂定標題。有時編輯面對無法理解的畫面，就以「看圖說故事」的方式來處理，因此才將描繪善心收理私胞遺骸的「陸地慈航」命名成〈牛車〉，全然無法展現陳師曾原作所富含的深意（圖1-4b）。[128] 又或許為顧及教育階層較低的讀者，《北洋畫報》的編輯多以白話、通俗的字眼來為《北京風俗圖》的畫面起名。如〈洋車與風〉（即〈人力車〉）、〈賣烤白薯婦人〉（即〈烤蕃薯〉），與〈女乞丐〉（即〈火媒撣帚〉）等，全然是畫面主題的直譯。於此說明《北洋畫報》的編輯可能不很瞭解北京風俗，對陳師曾受日本啟示所創造出的北京印象也未有太多關懷，不過編者對於《北京風俗圖》與時下民俗學之間的關係當了然於心。只是就讀者而言，在欣賞「民俗」之外，「開眼界」[129] 恐怕才是誘使他們購買《北洋畫報》、「閱讀」《北京風俗圖》的真正目的。

四、餘論

綜上所述，二十世紀前後中國知識分子因遭遇西方，對傳統引發一系列

[127] 見《北洋畫報》，39期（1926.11.20），頁3。

[128] 據葉恭綽1928年後在〈慈航車〉上的畫題指出，畫上描繪的是北京街頭專收街上棄嬰屍骸的某寺和尚（圖1-4a）。因《北洋畫報》刊登時葉恭綽尚未於此頁落題，也許編者在不明所以的情況下，才以此不稱題旨之〈牛車〉為名。

[129] 轉引自向敏，〈「縱是花叢不識字，亦持一紙說新聞」——略論晚清畫報出版〉，頁88，並見其討論。

的反省與改革，可謂是近代中國所發生最重要的一件事。[130] 陳師曾以其作為新式知識分子與畫家的身份，藉由受日本啟示的新知識與新觀念，在《北京風俗圖》上成功創造出異於以往的北京風俗樣貌，可說與整個時代發展的軌跡相互契合。而《北京風俗圖》各階段的觀者或《北洋畫報》的編輯，也在這套冊頁的感染、啟發下，各自獲取發揮的基礎。因此陳師曾筆下的貧困首都因扣合於觀者記憶中某種北京的「真實」樣貌，使1910至1940年代的觀者均可從中擷取到他們所熟悉、懷念的北京意象；受民俗學影響所製作的《北京風俗圖》，也因此成為《北洋畫報》藉以招攬讀者、「普及知識」的憑藉。

陳師曾運用在日本所獲得的啟示，來重新轉化中國傳統繪畫的作法，即如他奠基於大村西崖（1868－1927）所撰寫的〈文人畫之價值〉，或以中村不折（1866－1943）、小鹿青雲（生卒年不詳）之《支那繪畫史》為底本所完成的授課講義（後出版為《中國繪畫史》），均可見其借日人成果以尋求中國傳統之再生的企圖。[131] 二十世紀初，整個時代的大課題就是為中國尋找出路。在此時代背景下，新知識與新觀念的學習與引介，也就成為所有知識分子們最積極投入的文化事業。學貫中西，可說是當時「所能想像的最為高雅的知識結構」。[132] 不論這些知識分子對於中國文化的態度是反對亦或認同，他們也幾乎無法避免透過日本或歐美的評價標準來重新衡量中國。[133] 就

[130] 相關論題的研究頗眾，如周策縱著，陳永明等譯，《五四運動史》（長沙：岳麓書社，1999）；張灝，〈五四運動的批判與肯定〉，《當代》，創刊號（1986. 5），頁48-60等。

[131] 相關討論見Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, pp. 46-48, 63-68; 盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，頁107-108。

[132] 陳平原，〈胡適的述學文體〉，發表於「胡適與近代中國學社之建立與轉型」學術討論會，2001年12月17日，頁8。

[133] 相關論題的研究頗眾，如周策縱著，陳永明等譯，《五四運動史》；張灝，〈五四運動的批判與肯定〉，頁48-60；沈松橋，〈緒論〉，《學衡派語五四時期的新文化運動》（臺北：國立臺灣大學文學院，1984），頁1-13等。而胡適總結清代學者之治學方法為「大膽的假設」、「小心的求證」，其實正是以西方角度評價中國傳統的具體例證。胡適，〈清代學者的治學方法〉，收入耿云志主編，《胡適論爭集》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁920。

陳師曾與其他留日學生而言，日本，可說是西方價值的轉介點。透過日本，他們獲取已經日本轉化過的所謂「西方」新知，也學習到日本本身原有的那個部分，透過融合二者，他們以學習到的評價標準來面對中國的傳統與未來。

也許就是因為二十世紀初的留日知識分子大抵是透過日本轉介過的角度來檢視中國，他們似乎也因此留意到以往文人/士大夫甚少關注的領域——例如對世俗文化的重視——進而重新「發現中國」、詮釋傳統。民初俗文化研究的最佳代表，就是1919年後的整理國故運動和1922年北大研究所國學門的成立。[134] 但在此前，留學日本的魯迅、周作人兄弟在民國初年，就在日本的啟發之下對地方歌謠、神話產生興趣。曾為北大畫法研究會之《繪學雜誌》撰稿的顧頡剛（1893－1980）為國學門中的大將，他的「妙峰山進香」報導與《孟姜女故事研究》，向被視為民初「民俗學」研究之代表。[135] 曾赴日留學的姚華亦整理貴州方言成《黔語》一書，與國學門「方言研究會」的目標相互呼應，這或也是受到整理國故風潮影響的結果。[136]

若依此時代風潮檢視陳師曾以外的北京傳統畫壇知名畫家，如金城、姚華、王雲（1887－1934）等對過去隸屬下層文人或工匠領域的畫箋、畫銅、製箋所投入的心血，無疑顯示在新時代中，這些不同以往文人創作範圍的表現，開始為這群身兼新式知識分子與文人身分的畫家所重新認識。例如林紓（1852－1924）雖曾鄙視通俗文學乃「都下引車賣漿之徒」的所作所為，但據鄭振鐸（1898－1958）表示，民初開啟文人參與製箋風氣者就是林紓。[137]

---

[134] 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》。

[135] 顧頡剛在「民俗學」上的貢獻，可參閱下列研究：鍾敬文，〈「五四」時期民俗文化學的興起——呈獻於顧頡剛、董作賓諸故人之靈〉，《鍾敬文學術論著自選集》（北京：首都師範大學出版社，1994），頁504、526-529；王文寶，《中國民俗學史》，頁320-321；陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922－1927）》，頁129。

[136] 姚華，《黔語》，收入鄧見寬點注，《書適》（貴陽：貴州人民出版社，1988），頁104-238。

[137] 鄭振鐸，〈《北平箋譜》序〉，《鄭振鐸全集》，第14卷，頁221-222；陳平原，〈胡適的述學文體〉，頁7。

陳師曾和姚華則是最初與北京著名的刻銅師張樾丞（1881－1961）合作銅墨盒的繪作者，後來還跨至箋紙花樣的繪製領域。[138] 金城的二弟金紹堂（1880－1965）、四弟金紹坊（1890－1979），則以刻竹聞名。[139] 陳師曾、姚華等透過援引自日本的「圖案」概念，從「裝飾」的角度詮釋中國古青銅器上之紋樣，也是在傳統金石學的理解之外，為古物尋找另一個趨近現代的可能。[140]

整體而言，留日的民初新式知識分子們，藉由經日本過濾之後的視角，看到傳統中不為文人階層重視的一面，參與了中下層文化的保存與研究，進而希望發掘傳統足以與日本或世界並駕齊驅的部分。即便亦有如顧頡剛、王雲等未曾出國留學者，也顯然在同一時代風潮下，希冀為傳統尋得重新定位、詮釋的可能。以陳師曾《北京風俗圖》為例，過去不為傳統繪畫領域所重視的創作內容，透過日本的角度，獲得被新式知識分子/文人圈接納的機會。反之，新式知識分子/文人圈中人也使用中國的評價語詞，來介紹、討論作品中與新畫法、新觀念有關的部分，即如《北京風俗圖冊》之題跋者以「六法」、「雅有士氣」等詞彙評論陳師曾兼融中西的繪畫風格等。[141]

過去學界未曾對陳師曾《北京風俗圖》背後的外來因素加以釐清，因此陳師曾在創作上受日本啟示的部分也一直未被正視。透過本文研究，筆者希望將此套作品放到它曾經歷過的時代中加以檢視，並認為唯有在此脈絡中，

---

[138] 魯迅，〈《北平箋譜》序〉，《魯迅全集》，第7卷，頁405-407。

[139] 褚德彝，〈刻竹考略〉，《湖社月刊》（1927年初版，1933年4版），1-10期合訂本，頁66；97-99。懷東，〈竹刻源流〉，《湖社月刊》（1927年初版，1933年3版），11-20期合訂本，頁93-98。金紹堂、金紹坊刻竹作品，遍及各期《湖社月刊》。另見邱敏芳，〈金城繪畫研究〉（臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文，2003），頁76-84。

[140] 陳師曾，〈繪畫源於實用說〉、〈陳師曾講演對于普通教授圖畫科意見〉，《繪學雜誌》，1期（1920年6月），頁「專論」18、「講演」11；姚華，〈雨窗瑣記〉，《弗堂類稿》（據1930年聚珍倣宋印本影印；永和：大華印書館，1968），頁407-408。

[141] 另外，如林紓以「鎖骨觀音」，來稱讚狄更斯（迭更司，Charles Dickens）《塊肉餘生述》的佈局與結構，也屬於這類反應的其一之例，但主要是面對西方而來。見王宏志，〈「以中化西」及「以西化中」：晚清論者對中外文學的整合〉，發表於「世變與維新：晚明與晚清的文學藝術」研討會，1999年7月16-17日，頁20。

吾人方能準確掌握《北京風俗圖》在繪畫史上的關鍵意義，並重新定位陳師曾在民初畫壇的努力與貢獻。

〈附記〉

本文撰寫期間承蒙石守謙、顏娟英、王正華教授，賴毓芝博士，及2006年臺大藝術史研究所博士班討論課中諸位師長、學友的指導與批評。對於匿名審稿人所提供的寶貴建議與指正，特此申謝！另外，特別感謝龔產興教授、北京人民美術出版社谷谿先生所提供的重要資料與意見，以及中國美術館協助調閱《北京風俗圖》！

(責任編輯：方令光)

引用書目

傳統文獻

長谷川光信

《繪本御伽品鏡》，收入《江戶風俗圖繪》，東京：柏美出版株式会社，1993。

(清)查慎行

《人海記》，收入《帝京歲時紀勝・燕京歲時記・人海記・京都風俗誌》，北京：北京古籍出版社，1981第1版，2001第2次印刷。

(明)張瀚撰，蕭國亮點校

〈北遊紀〉，《松窗夢語》，上海：上海古籍出版社，1986。

近人論著

山田豊編集

1999《北斎漫画図録》，京都：芸艸堂。

小迂

1926〈相聲考〉，《北洋畫報》，版3。

少

1921〈藏垢納污的喇嘛廟〉，《晨報》，版6。

中山大學歷史系、廣州博物館主編

2001《西方人眼裡的中國情調》，北京：中華書局。

王文寶

1995《中國民俗學史》，成都：巴蜀書社。

日本近代史研究會

1979《画報 日本近代の歴史》，共14冊，東京：三省堂。

日本風俗史學會編

1994《日本風俗史事略》，東京：弘文堂。

王正華

2005〈過眼繁華——晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版事業股份公司，頁1-57。

1995〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50期，頁155-184。

王光照

1994《中國古代乞丐風俗》，西安：陝西人民出版社。

王宏志

1999〈「以中化西」及「以西化中」：晚清論者對中外文學的整合〉，發表於「世變與維新：晚明與晚清的文學藝術」研討會。

王伯敏
1988《中國美術通史》，第7卷，濟南：山通教育出版社。
文芸俱楽部
1905《文芸俱楽部》，10卷12號。
王振忠
2006〈《太平歡樂圖》：盛清畫家筆下的日常生活圖景（上、下）〉，《讀書》，11、12期，頁122-129、59-68。
中華收藏家協會編輯委員會編
2003《北京故宮博物院盛代菁華展》，三重：藝聯國際公司。
中國美術全集編輯委員會編
1985《中國美術全集》，繪畫編15，北京：北京人民美術出版社。
中國畫像石全集編輯委員會編
2000《中國畫像石全集》，第2卷，濟南：山東美術出版社。
王國維
1999〈最近二三十年中中國新發見之學問〉，收入馮志文、楊際平主編，《中國敦煌學百年文庫》，綜述卷，1，蘭州：甘肅文化出版社，頁49-52。
中國藝術研究院院慶五十周年籌委會編
2001《中國藝術研究院藏書畫集》，北京：文化藝術出版社。
王鶴鳴、馬遠良主編
1997《西方人筆下的中國風情畫：上海圖書館精選》，上海：上海畫報出版社，1997第1版，1999第2次印刷。
北京大學歷史《北京史》編寫組
1985《北京史》，北京：北京出版社。
史景遷（Jonathan D. Spence）著，溫洽溢譯
2001《追尋現代中國（中）：革命與戰爭》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司。
平福百穂編
1986《風俗画大成7：目でみる德川時代　後期》，東京：国書刊行会。
光
1918〈喇嘛密窟充公〉，《晨鐘報》，版6。
老舍
1996《茶館》，深圳：海天出版社。
匠秀夫
2004《日本の近代美術と文学：挿絵史とその周辺》，東京：沖積社。
曲彥斌
2000《中國招幌與招徠市聲——傳統廣告藝術史略》，瀋陽：遼寧人民出版社。
成善卿
1997《天橋史話》，北京：三聯書店。

向敏
2008〈「縱是花叢不識字，亦持一紙說新聞」——略論晚清畫報出版〉，《出版科學》，16卷5期，頁87-89。
朱惠國
2005《中國近世詞學思想研究》，上海：世紀出版集團、上海古籍出版社。
西槇偉
1995〈中国新文化運動の源流——李叔同の『音楽小雑誌』と明治日本〉，《比較文学》，38卷，頁62-75。
2001〈關於李叔同的油畫創作〉，《弘一大師藝術論》，杭州：西冷印社出版，頁112-121。
朱德慈
2004《近代詞人考錄》，北京：中國社會科學出版社。
吉野孝雄
1993－1994〈解題〉，《滑稽新聞 I（完全版）》，東京：ゆまに書房，頁583。
1994〈解題〉，《大阪滑稽新聞》，上，東京：ゆまに書房。
安藤広重畫，ヘンリー・スミス著，生活史研究所監譯
1992《広重 名所江戶百景》，東京：岩波書店。
成瀨不二雄
1998《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，東京：中央公論美術出版。
呂方邑
1989〈北平的貨聲〉，《故都北京社會相》，重慶：重慶出版社，頁112-119。
佚名
1918〈雍和宮大竊案之結束〉，《晨鐘報》，版3。
1918〈雍和宮之惡喇嘛〉，《晨鐘報》，版3。
1920〈急救旗民生活〉，《晨報》，版6。
1920〈旗族請願團出現〉，《晨報》，版6。
1920〈為途窮懸樑自縊〉，《晨報》，版6。
1923〈都人士追悼名畫家：陳師曾知交之追悼與演講〉，《晨報》，版6。
李叔同
1912〈西洋畫法〉，《太平洋報》，1號起連載。
沈松橋
1984《學衡派語五四時期的新文化運動》，臺北：國立臺灣大學文學院。
余釗
2000《北京舊事》，北京：學苑出版社。
志賀重昂
1938《日本風景論》，東京：岩波書店。
谷溪編
2004《陳師曾書畫精品集》，上、下冊，北京：人民美術出版社。

周大烈
1925〈陳師曾賣畫北京 圖其風俗 筆盡賤貧 心存神理 今沒二年矣 潸然題此〉,《夕紅樓詩集》。
芸子幼山合作
1927〈雍和宮觀跳鬼記〉,《北洋畫報》,版2。
金子一夫
1992《近代日本美術教育の研究—明治時期—》,東京:中央公論美術出版。
2000《近代日本美術教育の研究—明治・大正時期—》,東京:中央公論美術出版。
金莉貞、郭長海
2001〈李叔同在太平洋報時期的美術活動〉,《弘一大師藝術論》,杭州:西泠印社出版,頁75-86。
岩切友里子編集
2005《北斎展》,東京:日本經濟新聞社。
岩崎佳枝
1999〈文學としての『七十一番職人歌合』〉,《七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集》,東京:岩波書店,頁564-567。
青木正兒編,劉延年繪,內田道夫著
1986《北京風俗圖譜》,東京:平凡社。
岸文和
1994《江戶の遠近法—浮絵の視覚》,東京:勁草書房。
岸本美緒
2002〈「風俗」與歷史觀〉,《新史學》,13卷3期,頁1-20。
邱仲麟
2004〈風塵、街壤與氣味:明清北京的生活環境與士人的帝都印象〉,《清華學報》,34卷1期,頁181-225。
東京国立博物館等編
2004《世紀の祭典 万国博覧会の美術》,東京:NHKプロモーション、日本経済新聞社。
岡泰正
1992《めがね絵新考:浮世絵師たちがのぞいた西洋》,東京:筑摩書房。
邱敏芳
2003〈金城繪畫研究〉,臺北:國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文。
周策縱著,陳永明等譯
1999《五四運動史》,長沙:岳麓書社。
周遐壽(周作人)
1958〈陳師曾的風俗畫〉,《魯迅的故家》,香港:香港萬里書店,頁168-169。
果鴻孝
2000《北京史話》,北京:社會科學文獻出版社。

姚華
1928《菉猗室京俗詞》,上、下冊,北平:淳菁閣。
1930〈雨窗瑣記〉,《弗堂類稿》,據1930年聚珍倣宋印本影印,永和:大華印書館,1968,頁407-408。
1988《黔語》,收入鄧見寬點注,《書適》,貴陽:貴州人民出版社,頁104-238。
胡適
1969《中國中古思想小史》,臺北:胡適紀念館。
1998〈清代學者的治學方法〉,收入耿云志主編,《胡適論爭集》,北京:中國社會科學出版社,頁907-922。
俞劍華
1981《陳師曾》,上海:上海人民美術出版社。
南懷瑾述著
1994《楞嚴大義今釋》,臺北:老古文化事業股份有限公司,第3次印刷。
馬力
1982〈魯迅在弘文學院〉,《魯迅生平史料匯編》,第2輯,天津:天津人民出版社,頁12-26。
宮武外骨著,吉野孝雄編
1993-1994《滑稽新聞(完全版)》,共8冊,東京:ゆまに書房。
1995《滑稽漫画館》,東京:河出書房新社。
軒
1919〈旗民穴居餓斃〉,《晨報》,版6。
袁熹
2000〈清末民初北京的貧困人口研究〉,《北京檔案史料》,3期,頁217-232。
草薙奈津子編著
1988《院展100年の名画—天心ワールド—日本美術院》,東京:小學館。
高階繪里加
1993〈山本芳翠《十二支》についての一試論〉,《近代画説:明治美術学会誌》,2號。
1995〈パリ時代の山本芳翠〉,《近代画説:明治美術学会誌》,4號,頁47-49。
高美慶編輯
1990《蘇六朋蘇仁山書畫》,廣州、香港:廣州美術館、香港中文大學文物館。
基
1918〈喇嘛不守清規〉,《晨鐘報》,版6。
陳小從
2004《圖說義寧陳氏》,濟南:山東畫報出版社。
陳以愛
1999《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討(1922—1927)》,臺北:國立政治大學歷史學系。

清水勲
1991《漫画の歴史》，東京：岩波書店。
陳平原
2001〈胡適的述學文體〉，發表於「胡適與近代中國學社之建立與轉型」學術討論會。
畢克官
1995〈憶陳師曾簡筆畫的發現——紀念弘一法師和子愷老師〉，《人民政協報》，周末版版3。
2005《中國漫畫史話》，天津：百花文藝出版社。
傅芸子
1999〈三十年來中國之敦煌學〉，收入馮志文、楊際平主編，《中國敦煌學百年文庫》，綜述卷，1，蘭州：甘肅文化出版社，頁182-190。
陳師曾
1920〈陳曾師（案：「師曾」之誤）講演對于普通教授圖畫科意見〉，《繪學雜誌》，1期，頁「講演」9-12。
1920〈繪畫源於實用說〉，《繪學雜誌》，1期，頁「講演」17-19。
1921〈中國人物畫之變遷〉，《東方雜誌》，18卷17號，頁117-120。
1924-1928《陳師曾先生遺墨》，共12集，北平：淳菁閣。
1926-1928〈陳師曾先生北京風俗畫〉，《北洋畫報》。
陳師曾畫，楊良志責任編輯
2003《北京風俗》，北京：北京出版社。
陳師曾遺稿，熊念祖主編
1979《國畫要訣》，臺北：文心出版社。
陳振濂
2000《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥：安徽美術出版社。
陳復言
1922〈北京旗族的現在生活〉，《晨報》，皆版5。
陳寅恪
1999〈陳垣敦煌劫餘錄序〉，收入馮志文、楊際平主編，《中國敦煌學百年文庫》，綜述卷，1，蘭州：甘肅文化出版社，頁53-54。
劉曦林
1986〈附錄：陳師曾的《北京風俗》〉，收入陳師曾畫，《北京風俗圖》，北京：北京古籍出版社。
黑川真道編
1993《江戶風俗図絵》，東京：柏美出版株式會社。
馮大彪主編
2007《北京前事今聲》，上海：上海三聯書店

張元卿
2002〈讀圖時代的紳商、大眾讀物與文學——解讀《北洋畫報》〉，《天津社會科學》，4期，頁122-125。
程存浩
2001〈英國友人伊凡・威廉斯捐贈外銷通草紙水彩畫研究〉，《西方人眼裡的中國情調》，北京：中華書局，頁50-61
張江裁輯
1938《京津風土叢書》，收入《中華風土學會專集》，第1種，北京：1938印。原書為雙肇樓出版。
梁其姿、林靜華、李爽學、張錦、黃長美、吳密察與康士林
1988「中國印象與中國影響專輯」，《當代》，25期，頁24-97。
黃時鑒、沙進（William Sargent）編著
1999《十九世紀中國市井風情——三百六十行》，上海：上海古籍出版社。
張鳴、吳靜妍主編
2000《外國人眼中的中國》，共8卷，長春：吉林攝影出版社。
喜樂畫，林海音文
1986《喜樂畫北平》，臺北：純文學出版社有限公司。
張灝
1986〈五四運動的批判與肯定〉，《當代》，創刊號，頁48-60。
黃濬
1943《花隨人聖盦摭憶》，臺北：九思出版社，1978臺1版，1965年2月香港影印初版，原1943年3月初版。
楊大辛主編
1989《北洋政府總統與總理》，天津：南開大學出版社。
鈴木敬編
1983《中国絵画総合図録》，第3卷，東京：東京大學出版社。
福田周太郎
1916《支那大觀》，共2卷，東京：金尾文淵堂。
董玉龍編著
1999《吳昌碩精品集》，北京：人民美術出版社。
楊永德編著
2001《魯迅裝幀繫年》，北京：人民美術出版社。
楊良志
2003〈出版說明〉，《北京風俗》，北京：北京出版社，頁1-4。
萬青力
2001〈南風北漸：民國初年南方畫家主導的北京畫壇（上）〉，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，頁605-628。

楊柏嶺
2004《晚清民初詞學思想建構》，合肥：安徽大學出版社。
葉恭綽著，遐菴年譜彙稿編印會編
1946《葉遐庵先生年譜》，上海：遐菴年譜彙稿編印會。
楊曉文、張恒悅
2001〈論李叔同的藝術觀〉，《弘一大師藝術論》，杭州：西冷印社出版。
褚德彝
1927〈刻竹考略〉，《湖社月刊》，1-10期合訂本，1927年初版，1933年4版，頁66；97-99。
網野善彥編
1994《中世を考える「職人」と「芸能」》，東京：吉川弘文館。
網野善彥
1999〈職人歌合研究をめぐる一、二の問題〉，《七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集》，東京：岩波書店，頁580-590。
2006《日本中世の百姓と職能民》，東京：平凡社。
榧野八束
1992《近代日本のデザイン文化史 1868-1926》，東京：フェルムアート社。
魯迅
1981《魯迅全集》，共16卷，北京：人民文學出版社，1989第4次印刷。
1991〈《北平箋譜》序〉，《魯迅全集》，第7卷，北京：人民文學出版社，頁405-407。
魯迅、鄭振鐸編
1933《北京牋譜》，共6冊，北京：榮寶齋新記，1958。原名《北平牋譜》，於1933年出版。
劉英民、李艷明責任編輯
1998《鄭振鐸全集》，第16卷，石家庄：花山文藝出版社。
蔵原惟人
1969〈解說〉，《渡辺崋山 一掃百態》，東京：岩崎美術社，1969第1刷。1981第8刷，頁1-12。
鄭振鐸
1998〈《北平牋譜》序〉，《鄭振鐸全集》，第14卷，石家庄：花山文藝出版社，頁221-222。
榮新江
2001《敦煌學十八講》，北京：北京大學出版社。
劉曉路
1998〈大村西崖和陳師曾——近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》，15卷3期，頁115-128。
實藤惠秀著，潭汝謙、林啟彥譯
1982《中國人留學日本史》，香港：香港中文大學出版社。

衛藤沈吉著，章建剛等譯，費正清主編
1992《劍橋中華民國史》》，第2部，上海：上海人民出版社。
盧宣妃
2003〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖》為中心〉，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所。
2005〈統理人倫 以成王教——清宮風俗圖與中國風俗觀〉，《故宮文物月刊》，270期，頁54-63。
鄧雲鄉
1990《北京四合院》，北京：人民日報出版社。
錢稻孫
1920〈花陰會底洋畫〉，《晨報》，版7。
豐子愷
1977〈我的漫畫〉，《雄獅美術》，77期，頁68-71。
鍾敬文
1994〈「五四」時期民俗文化學的興起——呈獻於顧頡剛、董作賓諸故人之靈〉，《鍾敬文學術論著自選集》，北京：首都師範大學出版社，頁488-538。
鵬
1921〈旗人窮極無聊的索餉法〉，《晨報》，版6。
鏑木清方
1986〈序說〉，《風俗画大成8：目でみる文明開化の時代》，東京：国書刊行会，無頁碼。
懷東
1927〈竹刻源流〉，《湖社月刊》，11-20期合訂本，1927年初版，1933年3版，頁93-98。
竇俠父
1991《敦煌學發凡》，烏魯木齊：新疆大學出版社。
龔產興
1984〈陳師曾年表〉，《朵雲》，6期，頁109-129。
Dias, Jorge
1987〈ポルトガル人の日本観〉，《碧眼日本民俗図絵》，東京：雄松堂，頁13-20。
Jansen, Marius著，安嘉芬譯，林明德校閱
1987〈日本與辛亥革命〉，《劍橋中國史》，晚清篇1800－1911（下），第11冊，臺北：南天書局有限公司，頁382-406。
Sheridan, Jmaes E.著，劉敬坤、潘君拯主譯，費正清（John King Fairbank）主編
1999《劍橋中國史》，第12冊，民國篇1912－1949，上，臺北：南天書局有限公司，頁361-396。
Wilbur, C. Martin著，劉敬坤、潘君拯主譯，費正清（John King Fairbank）主編
1999《劍橋中國史》，第12冊，民國篇1912－1949，上，臺北：南天書局有限公司，頁674-678。

アート・センタ編集
1991《名品物浮世絵 8 北斎 I》，東京：ぎょうせい。
くもん子ども研究所編集
2000《浮世絵の子どもたち 帰国展図録》，東京：くもん子ども研究所。
クリストフ・マルケ（Christophe Marquet）
1992〈巴里の 井忠 ─「 案」へのめざめ〉，《近代画説：明治美術学会誌》，1號，頁12-45。
Barnhart, Richard M., Wen C. Fong, Maxwell K. Hearn,
1996 *Mandate of Heaven: Emperors and Artists in China*, New York & Zurich: The Metropolitan Museum of Art & Museum Rietberg.
De la Croix, Horst and Richard G Tansey, Diane Kirkpatrick
1991 *Gardner's Art through the Ages*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
Fogel, Joshua A.
1999 *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China*, 1862-1945, Stanford: Stanford University Press.
Lai, Kuo-sheng
1999 "Rescuing Literati Aesthetics: Chen Hengke (1876-1923) and the Debate on the Westernization of Chinese Art," M.A. thesis, University of Maryland, College Park.
2006 "Learning New Painting from Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, with Focus on Chen Shizeng (1876-1923)," Ph.D. dissertation, University of Maryland, College Park.
Lin, Su-hsing
2003 "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China," Ph.D. dissertation, The Ohio State University.
Naquin, Susan
2000 *Peking: Temples and City Life, 1400-1900*, Berkeley: University of California Press.
Shen, Kuiyi
1988 "Traditional Painting in a Transitional Era, 1900-1950," *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, pp.80-95.
Sullivan, Michael
1996 *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley: University of California Press.
Toshio, Watanabe (渡邊俊夫) and Kikuchi Yuko (菊池裕子)
1997 "Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life," *Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life*（「自然の美・生活の美 ジョン・ラスキンと近代日本展」カタログ），郡山：自然の美・生活の美展實行委員會。
Williams, Ifan
2001 "A Preliminary Study of Pith Paper Watercolours Produced in Nineteenth Century

Guangzhou（淺談十九世紀廣州外銷通草紙水彩畫）," 收入《西方人眼裡的中國情調》，北京：中華書局，頁13-49。
Wong, Aida Yuen
1999 "The East, Nationalism, and Taishô Democracy: Naitô Konan's History of Chinese Painting," *Sino-Japanese Studies*, vol. 11, no. 2, pp. 3-23.
2000 "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, A Transcultural Narrative," *Artibus Asiae*, vol. 160, no. 2, pp. 297-326.
2004 "Dunhuangology as Nationalist Apparatus: The Kyoto School of Oriental Studies and its Connections with Modern Chinese Historiography," *Japanese Cultural Nationalism: At Home and in the Asia Pacific*, Folkestone, Kent: Global Oriental Ltd.
2006 *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, Association for Asian Studies and University of Hawai'i Press.

圖版出處

圖1-1 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈賽糞手〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-2 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈執事夫〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-3 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈烤蕃薯〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-4a 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈慈航車〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-4b 陳師曾，《北洋畫報》之〈牛車〉，1927（《北洋畫報》，第59期，1927.1.29，第3張）。
圖1-5 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈老西兒〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》上冊，圖30）。
圖1-6 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈旗下仕女〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-7 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈喇嘛僧〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-8 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈菊花擔〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-9 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈火媒撣帚〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-10 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈牆有耳〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-11 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈頂力〉，約1913-1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-12 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈人力車〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-13 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈話匣子〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-14 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈煤掌包〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖1-15 陳師曾，《北京風俗圖冊》之〈糖葫蘆〉，約1913－1916，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖30）。
圖2 《一九一九年陳師曾攝於槐堂》（《陳師曾書畫精品集》，下冊，無頁碼）。
圖3 小山正太郎，《自敘畫傳》（《近代日本美術教育の研究－明治・大正時期－》，頁244）。
圖4 葛飾北齋，《画本彩色通》二編，1948刊，葛飾北斎美術館藏（《北斎展》，頁265）。

圖5 葛飾北齋，《北斎漫畫》插圖，1814－1878（《北斎漫画図録》，頁39）。
圖6 葛飾北齋，《跳舞圖》局部，1804－1805，葛飾北斎美術館藏（《北斎展》，頁102）。
圖7 《滑稽新聞》，《社會的各行各業》之〈勞役〉，1907.11.5刊登（《滑稽新聞 VII（完全版）》，頁226）。
圖8 《東京パック》，《東京市の鳥瞰・銀座日丁》，1912.7刊登（《畫報 日本近代の歷史7 近代國家の光と影》，頁7）。
圖9 陳師曾，《花卉山水人物冊頁》之七〈踰牆〉，1909，北京，中國美術館藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖2）。
圖10 清，董棨，《太平歡樂圖》，1827，北京，故宮博物院藏（《北京故宮博物院盛代菁華展》，頁72）。
圖11 清，鄒壙祖，《風俗圖冊》之一，東京國立博物館藏（《中国絵画総合図録》，第三卷，圖JM1-201）。
圖12 王震，《人物冊》之一，1926，北京，中國藝術研究院藏（《中國藝術研究院藏書畫集》，頁75）。
圖13 土佐光信原作，法印養信、法眼雅信模，《七十一番職人歌合》之〈賣蛤 賣魚〉，1846，東京國立博物館藏（《七十一番職人歌合/職人盡繪/彩畫職人部類》，頁41）。
圖14 落合（歌川）芳幾，《志んぱん子供職人尽》，1852（《浮世絵の子どもたち 帰国展図録》，圖96）。
圖15 長谷川光信，《絵本御伽品鏡》，1500原作，約1914年重刻出版（《江戶風俗図絵》，頁352）。
圖16 劉延年，《北京風俗圖譜》之一，約1926，仙台，東北大學圖書館藏（《北京風俗譜》，頁136）。
圖17 Charles Wirgman，《髮結ひ》，約1868，東京美術學校藏（《風俗画大成8 目でみる文明開化の時代》，頁51）。
圖18-1 福田周太郎，〈黃寺の雪景と風俗〉，1910－1912，玻璃版（《黃河の卷》，圖186）。
圖18-2 福田周太郎，〈萬年寺瓶殿〉，1910－1912（〈支那見物〉，《黃河の卷》，頁20）。
圖19 陳師曾，《過雞鳴遙望鍾山》，1912，藏地不明（龔產興先生提供）。
圖20 渡邊華山，《富嶽圖》，個人藏（《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，頁230）。
圖21 陳師曾，《山水人物扇面（一）》，1920，北京，榮寶齋藏（《陳師曾書畫精品集》，下冊，圖211）。
圖22 陳師曾，《山水人物扇面（二）》，1920，北京，榮寶齋藏（《陳師曾書畫精品集》，下冊，圖212）。
圖23 清，佚名，《妙峰山進香圖》，北京，中國歷史博物館藏（《華夏之路》，第4冊，頁187）。
圖24 司馬江漢，《相州鎌倉七里浜圖》，1812，太田記念美術館藏（《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，頁285）。

圖25　陳師曾，《流水音》，藏地不明（龔產興先生提供）。
圖26　淺井忠、高橋源吉，《習画帖》第2編，1883出版（《近代日本美術教育の研究—明治時期—》，頁35）。
圖27　陳師曾，《插圖》，1912（《太平洋報》1912.4.4，頁10）。
圖28　陳師曾，《插圖》，1912（《太平洋報》1912.4.22，頁10）。
圖29　山本芳翠，《蜻蛉集》扉頁插圖，1884（《近代画説：明治美術学会誌》，第2號，頁70）。
圖30　《文芸俱楽部》，〈噫市川左團次〉插圖，1905（《文芸俱楽部》，第10卷，第12號，1905.9.1，頁241）。
圖31　陳師曾，《太平洋報》插圖，1912（《太平洋報》1912.5.6，頁10）。
圖32　葛飾北齋，《たかはしのふじ》，東京國立博物館藏（《日本絵画の風景表現：原始から幕末まで》，頁237）。
圖33　陳師曾，《讀畫圖》，1917－1918，北京，故宮博物院藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖58）。
圖34　橋口五葉，《第七回絵画共進会・美術院展覧会》，藏地不明（《院展100年の名画—天心ワールド—日本美術院》，頁56）。
圖35　《風俗画報》之《日本美術協会の展覧会》，1890－1916刊（《画報 日本近代の歷史5 大日本帝國の確立》，頁91）。
圖36　陳師曾，《姚華小像》，1918，北京市文物公司藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖66）。
圖37　陳師曾，《花卉山水冊頁》之〈淺間餘燄〉，1913，北京市文物公司藏（《陳師曾書畫精品集》，上冊，圖8-8）。
圖38　樋畑雪湖，《淺間山》（《日本風景論》，頁96）。
圖39　陳師曾，《佛像》，藏地不明（《陳師曾先生遺墨》，第3集，無頁碼）。
圖40　吳昌碩，《佛像》，1914，北京，中國美術館藏（《吳昌碩精品集》，圖71）。
圖41　初唐，敦煌第322窟東壁門上，《說法圖》（《中國美術全集》，繪畫編15，圖13）。




圖1-1　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈齎篥手〉約1913－1916　北京　中國美術館藏

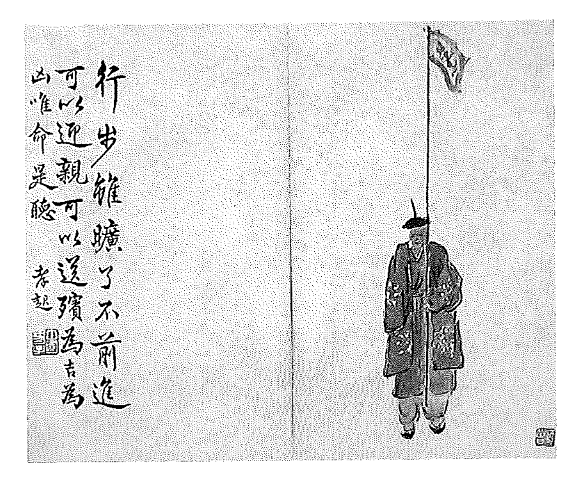


圖1-2　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈執事夫〉約1913－1916　北京　中國美術館藏



圖1-3　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈烤蕃薯〉約1913－1916　北京　中國美術館藏

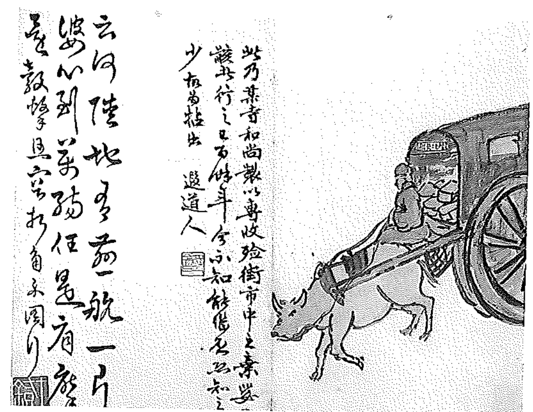
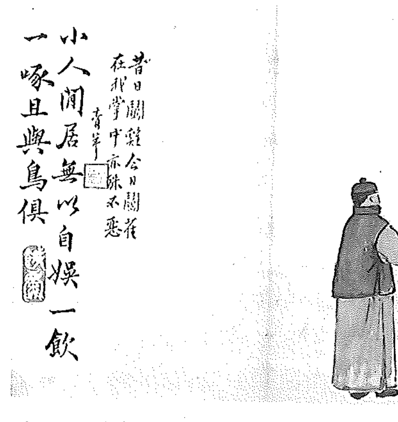

圖1-4a 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈慈航車〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏


圖1-4b 陳師曾《北洋畫報》之〈牛車〉1927


圖1-5 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈老西兒〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏

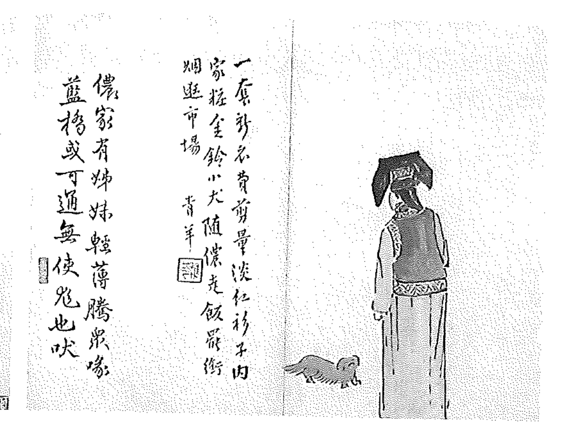

圖1-6 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈旗下仕女〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏


圖1-7 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈喇嘛僧〉約1913－1916 北京 中國美術館藏

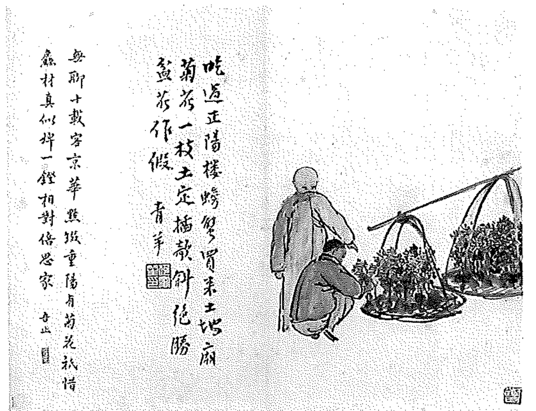

圖1-8 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈菊花擔〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏


圖1-9 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈火媒撣帚〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏

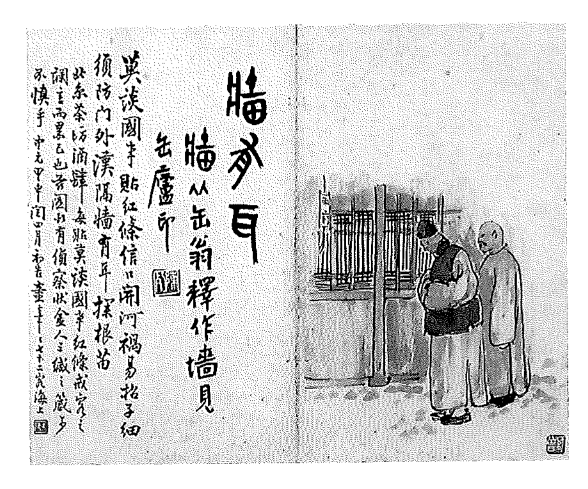

圖1-10 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈牆有耳〉 約1913－1916 北京 中國美術館藏




圖1-11 陳師曾《北京風俗圖冊》之〈頂力〉約1913－1916 北京 中國美術館藏



圖1-12　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈人力車〉約1913－1916
北京　中國美術館藏



圖1-13　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈話匣子〉
約1913－1916　北京　中國美術館藏

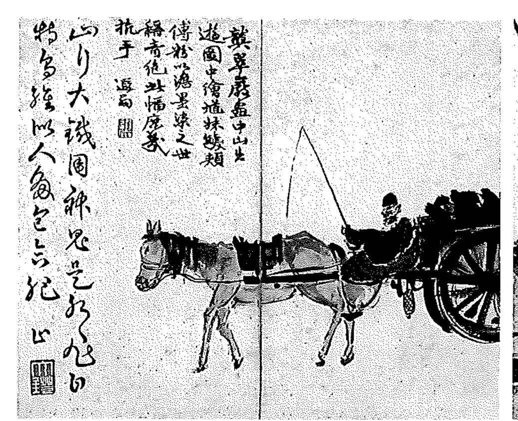




圖1-14　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈煤掌包〉約1913－1916　北京　中國美術館藏

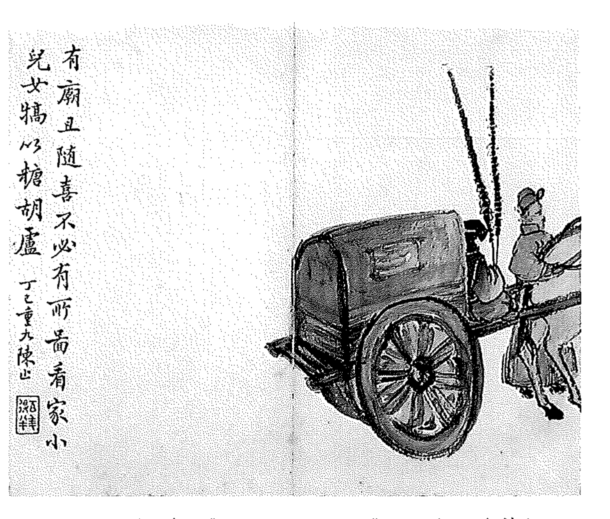


圖1-15　陳師曾《北京風俗圖冊》之〈糖葫蘆〉
約1913－1916　北京　中國美術館藏



圖2　《一九一九年陳師曾攝於槐堂》



圖3 小山正太郎《自敘畫傳》

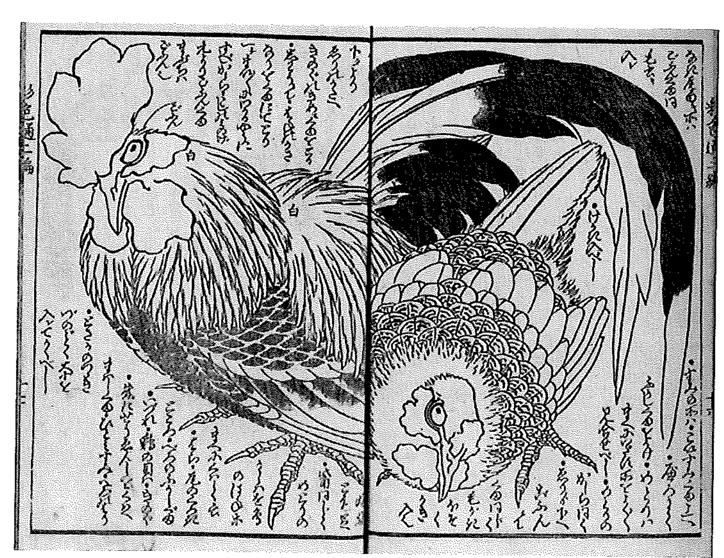


圖4 葛飾北齋《画本彩色通》二編 1948刊 葛飾北斎美術館藏



圖5 葛飾北齋《北斎漫畫》插圖 1814－1878



圖6 葛飾北齋《跳舞圖》局部 1804－1805 葛飾北斎美術館藏





圖7《滑稽新聞》《社會的各行各業》之〈勞役〉1907.11.5刊登

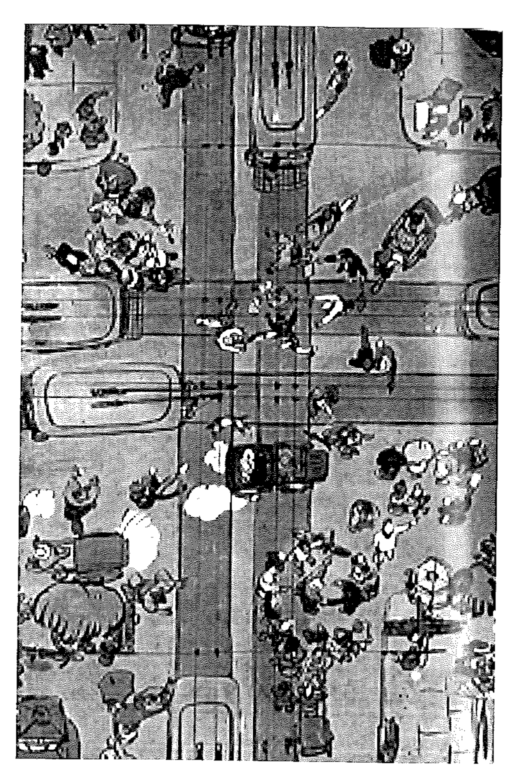


圖8 《東京パック》《東京市の鳥瞰・銀座日丁》1912.7刊登



圖9 陳師曾 《花卉山水人物冊頁》之七〈踰牆〉1909 北京 中國美術館藏



圖10 清 董棨《太平歡樂圖》1827 北京 故宮博物院藏



圖11 清 鄒壙祖《風俗圖冊》之一 東京國立博物館藏



圖12 王震《人物冊》之一 1926 北京 中國藝術研究院藏



圖13 土佐光信原作 法印養信、法眼雅信模《七十一番職人歌合》之〈賣蛤 賣魚〉1846 東京國立博物館藏



圖14 落合(歌川)芳幾《志んぱん子供職人尽》1852



圖15 長谷川光信《絵本御伽品鏡》1500原作 約1914年重刻出版



圖16 劉延年《北京風俗圖譜》之一 約1926 仙台 東北大學圖書館藏



圖17 Charles Wirgman《髮結ひ》約1868 東京美術學校藏

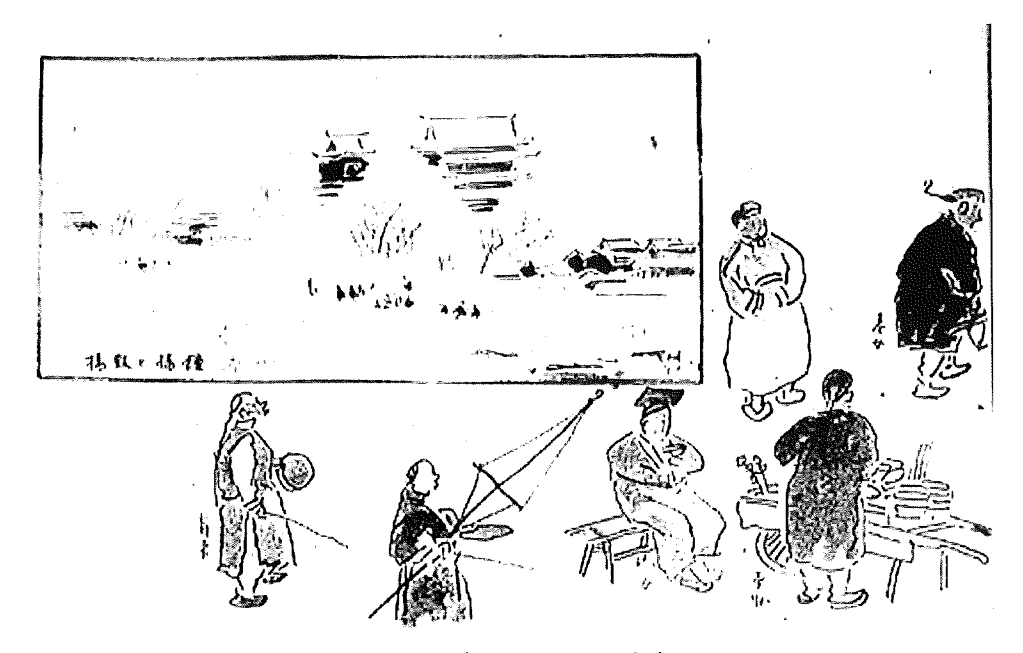


圖18-1 福田周太郎〈黄寺の雪景と風俗〉1910－1912 玻璃版

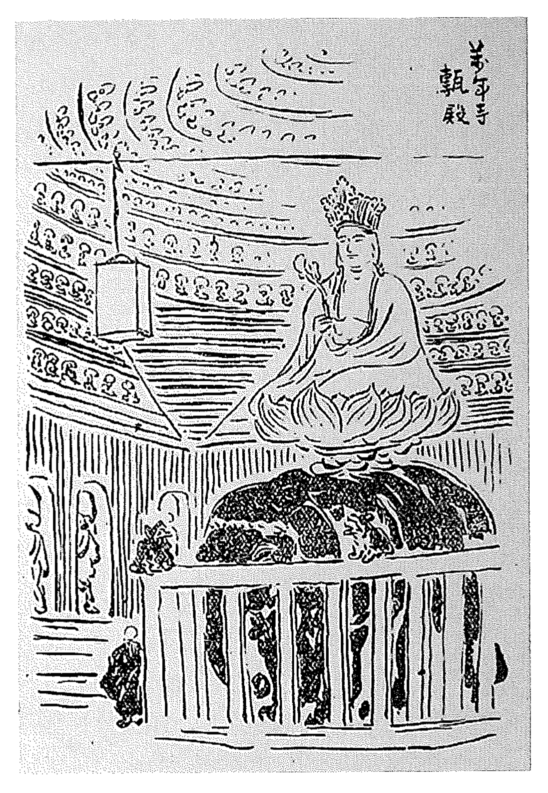


圖18-2 福田周太郎〈萬年寺輾殿〉1910－1912

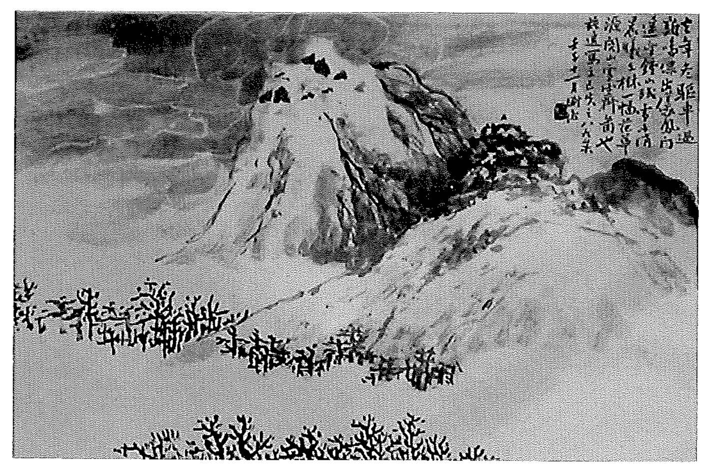


圖19 陳師曾《過雞鳴遙望鍾山》1912 藏地不明

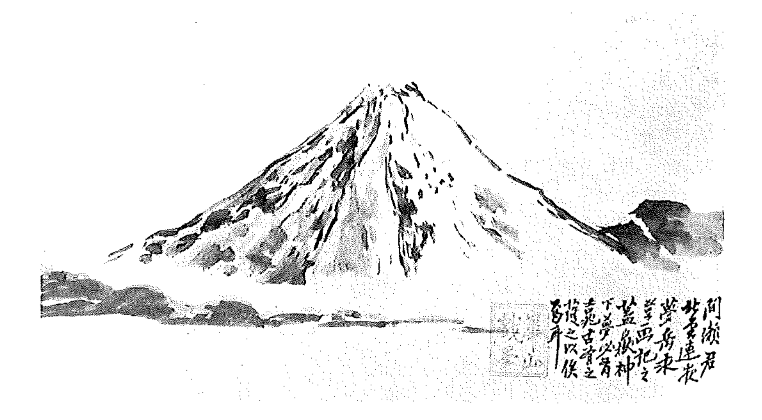


圖20 渡邊華山《富嶽圖》個人藏

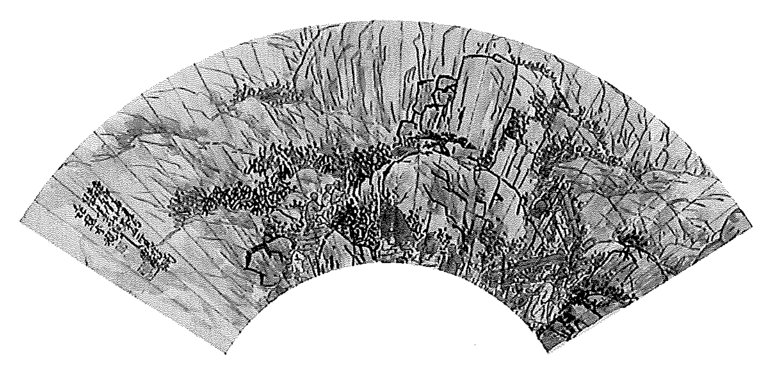


圖21 陳師曾《山水人物扇面（一）》1920 北京 榮寶齋藏

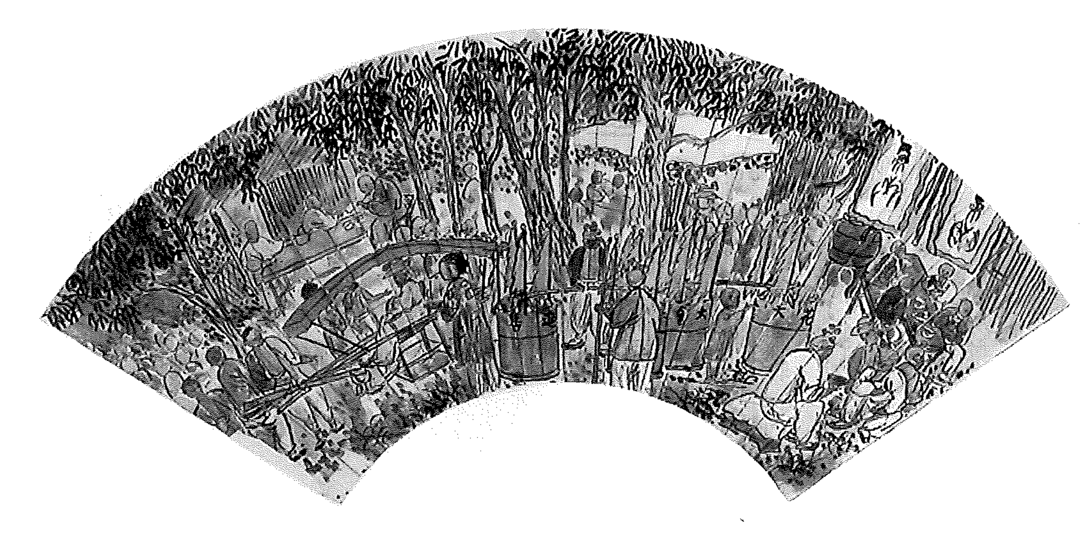


圖22 陳師曾《山水人物扇面（二）》1920 北京 榮寶齋藏

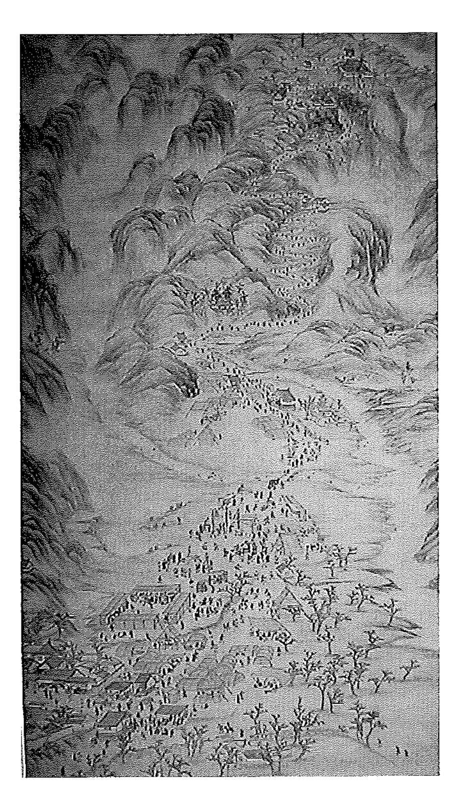


圖23 清 佚名《妙峰山進香圖》
北京 中國歷史博物館藏

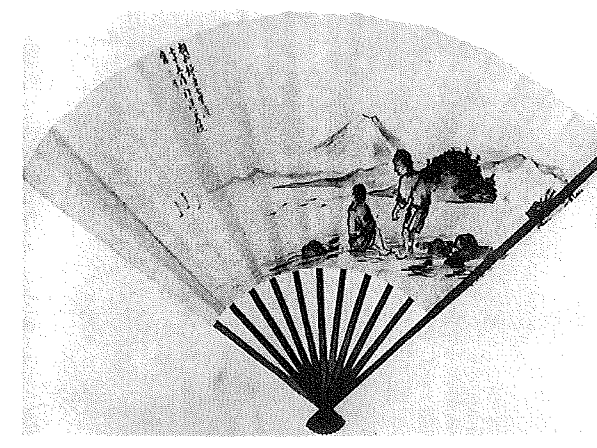


圖24 司馬江漢《相州鐮倉七里浜圖》1812
太田記念美術館藏

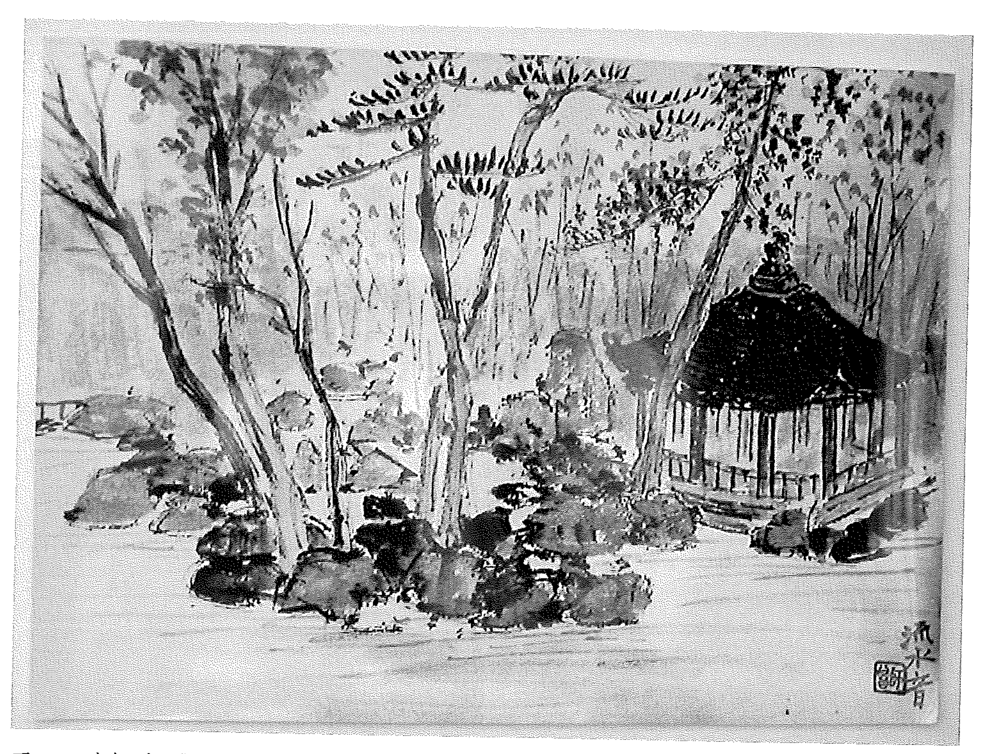


圖25 陳師曾《流水音》藏地不明

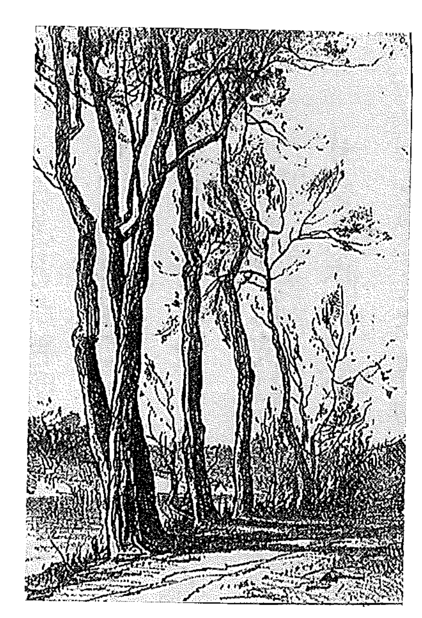


圖26 淺井忠、高橋源吉《習画帖》第2編 1883出版



圖27 陳師曾《插圖》1912

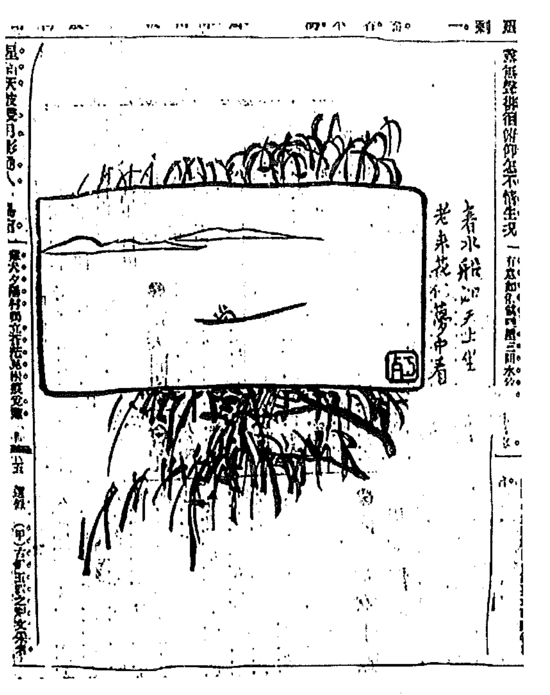


圖28 陳師曾《插圖》1912

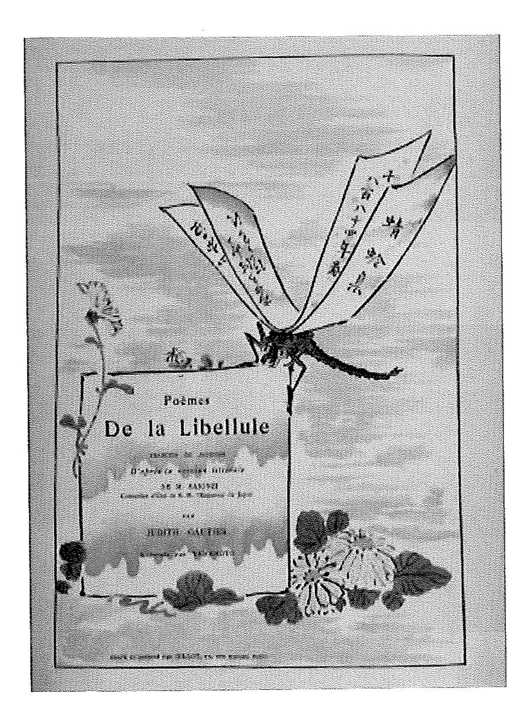


圖29 山本芳翠《蜻蛉集》扉頁插圖 1884



圖30 《文芸倶楽部》〈噫市川左團次〉插圖 1905



圖31 陳師曾《太平洋報》插圖 1912

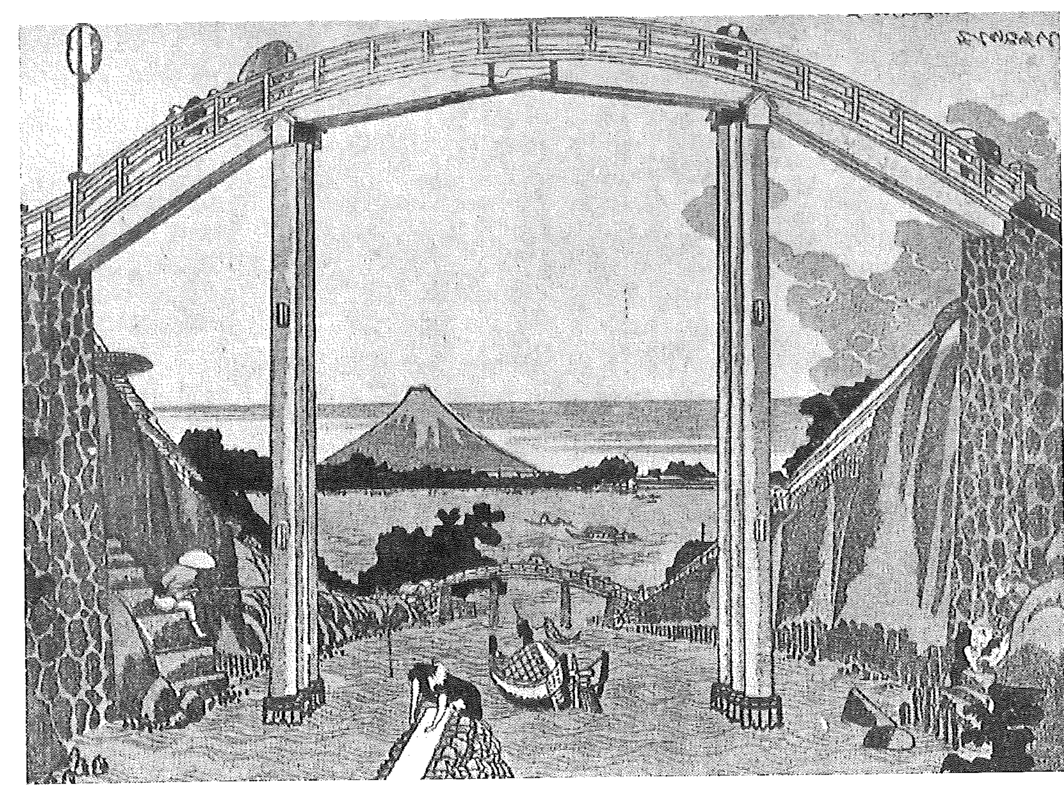


圖32 葛飾北齋《たかはしのふじ》東京國立博物館藏



圖33 陳師曾《讀畫圖》
1917－1918
北京 故宮博物院藏



圖33-1



圖33-2



圖33-3

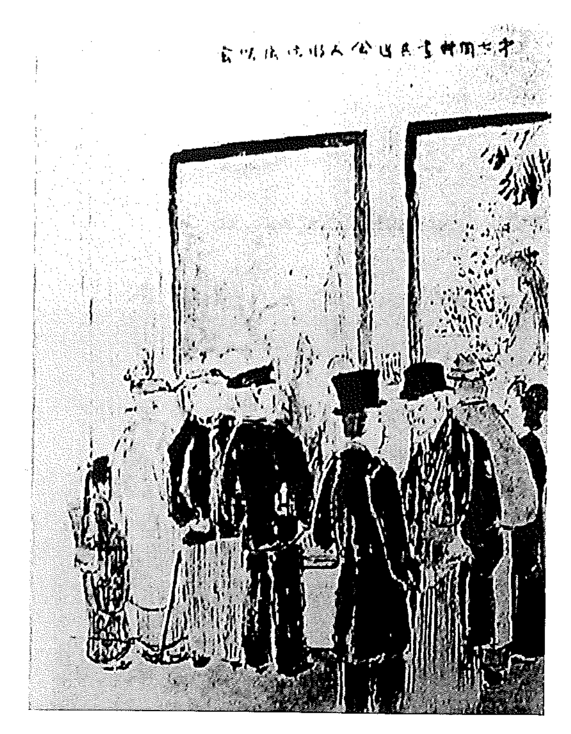


圖34 橋口五葉《第七回絵画共進会・美術院展覧会》藏地不明

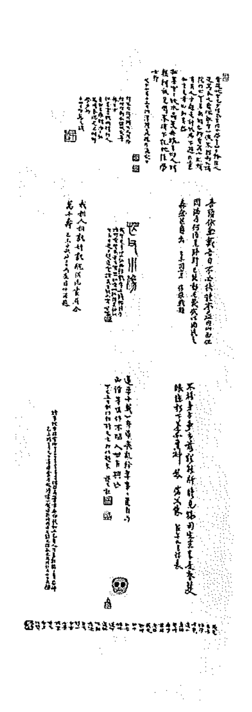


圖36 陳師曾《姚華小像》1918 北京市文物公司藏

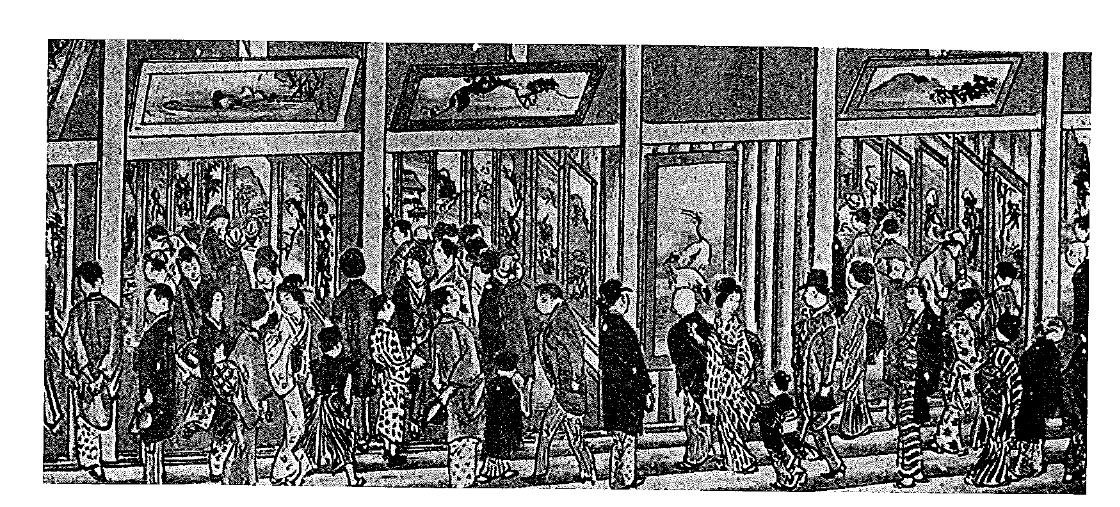


圖35 《風俗画報》之《日本美術協会の展覧会》1890－1916刊

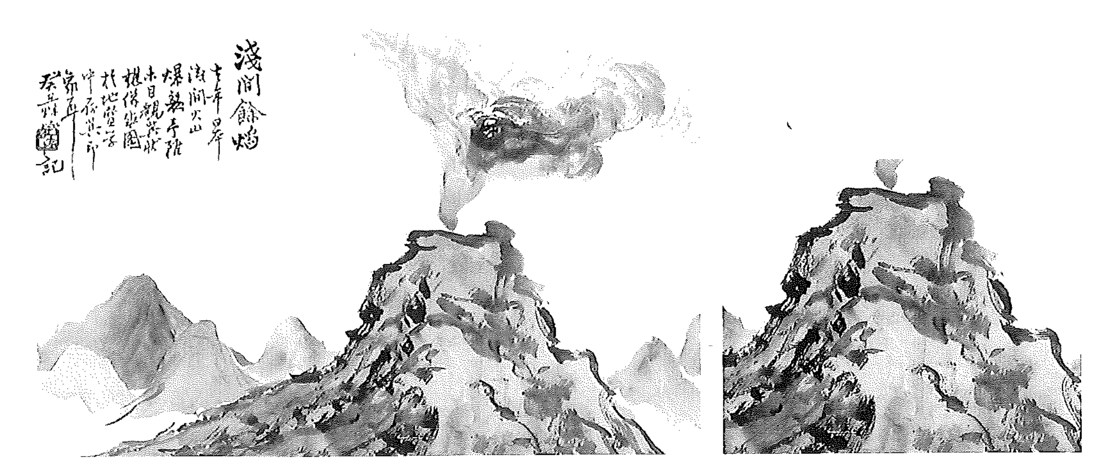


圖37 陳師曾《花卉山水冊頁》之〈淺間餘燄〉1913 北京市文物公司藏

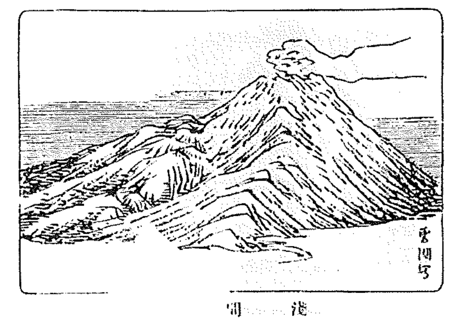




圖38 樋畑雪湖《淺間山》

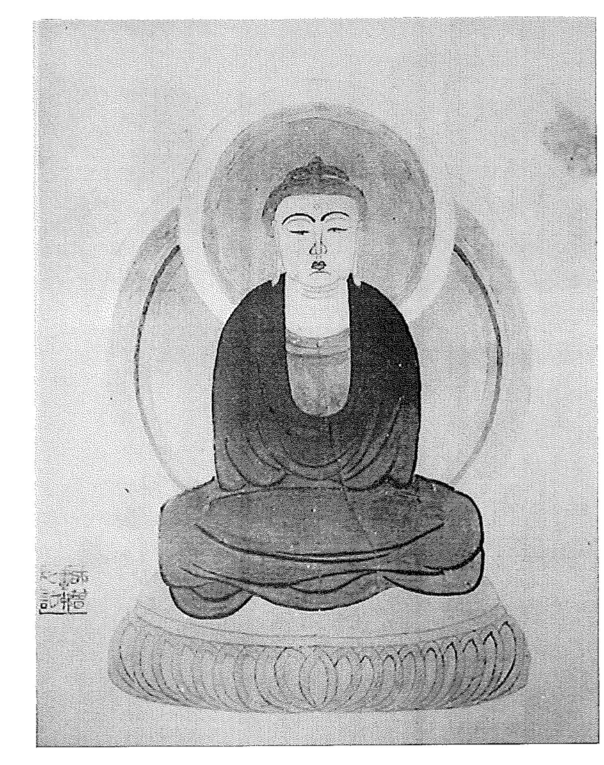


圖39 陳師曾《佛像》藏地不明



圖40　吳昌碩《佛像》1914　北京　中國美術館藏



圖41　初唐 敦煌第322窟東壁門上《說法圖》